



POLITECNICO DI MILANO  
FACOLTÀ DI ARCHITETTURA E SOCIETÀ  
CORSO DI STUDI MAGISTRALE IN ARCHITETTURA DEGLI INTERNI  
Anno accademico 2010-2011

TESI DI LAUREA MAGISTRALE  
*La Villa per l'Artista: la sperimentazione in Italia  
tra gli anni Trenta e gli anni Settanta.*

Studente: Montagna Virginia m. 708989

Relatore: Roberto Dulio



*A Yari,  
grazie, per la tua pazienza e la tua bravura,  
perchè hai reso tutto questo possibile*



# SOMMARIO

---

|                |    |
|----------------|----|
| ABSTRACT ..... | IX |
|----------------|----|

## LA VILLA PER L'ARTISTA

|   |    |
|---|----|
| LA TIPOLOGIA DELLA VILLA: UNA PREMESSA NECESSARIA .....                               | 3  |
| Il ruolo del committente .....  | 6  |
| LA VILLA PER L'ARTISTA IN ITALIA: DAL RAZIONALISMO AGLI ANNI SETTANTA .....           | 9  |
| Anni Trenta: nascita e diffusione del Razionalismo.....                               | 9  |
| La villa razionalista: il nuovo committente e la ricerca promossa dalle Triennali ... | 10 |
| Anni Quaranta: il conflitto degli stili e l'inizio della ricostruzione .....          | 15 |
| Il dopoguerra: ricostruzione, correnti organiche e il ricorso allo storicismo.....    | 20 |
| IL PERCORSO VERSO LA CONTEMPORANEITÀ .....  | 25 |
| CONCLUSIONI: LA VILLA PORTAVOCE DELLA MODERNITÀ .....                                 | 29 |

## CASI STUDIO

|   |     |
|---|-----|
| LUIGI FIGINI E GINO POLLINI .....         | 35  |
| Villa studio per un artista, Milano ..... | 41  |
| GIUSEPPE TERRAGNI .....                   | 51  |
| Villa bianca, Seveso.....                 | 57  |
| ADALBERTO LIBERA .....                    | 67  |
| Casa Malaparte, Capri .....               | 71  |
| LUIGI MORETTI .....                       | 85  |
| Villa La Saracena, Santa Marinella.....   | 91  |
| LEONARDO RICCI .....                      | 101 |
| Villa Balmain, Isola d'elba .....         | 105 |
| VITTORIANO VIGANÒ .....                   | 117 |
| Casa La Scala, Portese del Garda.....     | 121 |
| GIO PONTI .....                           | 131 |
| Casa sotto una foglia, Malo.....          | 139 |
| BBPR .....                                | 145 |
| Villa Jucker, Roncaro di Baveno .....     | 151 |

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| PAOLO PORTOGHESI .....           | 157 |
| Villa Bevilacqua, Gaeta .....    | 161 |
| RENZO PIANO .....                | 171 |
| Villa Unifamiliare, Cusago ..... | 175 |
| BIBLIOGRAFIA .....               | 183 |

# INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

---

|  |     |
|--|-----|
| Fig 1_Villa Studio_Disegni di studio .....                                     | 42  |
| Fig 2_Villa Studio_Pianta, sezione e prospetti .....                           | 44  |
| Fig 3_Villa Studio_Viste dell'esterno: il cortile esterno e il prospetto ..... | 46  |
| Fig 4_Villa Studio_Viste dell'interno .....                                    | 48  |
| Fig 5_Villa Bianca_Disegni di studio .....                                     | 58  |
| Fig 6_Villa Bianca_Piante, Sezioni e Prospetti .....                           | 60  |
| Fig 7_Villa Bianca_Vista Assonometrica .....                                   | 62  |
| Fig 8_Villa Bianca_Viste dell'esterno .....                                    | 64  |
| Fig 9_Villa Malaparte_Disegni di studio .....                                  | 72  |
| Fig 10_Villa Malaparte_Piante e Sezione .....                                  | 74  |
| Fig 11_Villa Malaparte_Planimetria e Prospetti .....                           | 76  |
| Fig 12_Villa Malaparte_Viste dell'esterno .....                                | 78  |
| Fig 13_Villa Malaparte_Viste dell'interno .....                                | 80  |
| Fig 14_La Saracena_Disegni di studio .....                                     | 92  |
| Fig 15_La Saracena_Piante e Sezioni .....                                      | 94  |
| Fig 16_La Saracena_Prospetti e Vista del plastico .....                        | 96  |
| Fig 17_La Saracena_Viste dell'esterno .....                                    | 98  |
| Fig 18_Villa Balmain_Disegni di studio .....                                   | 106 |
| Fig 19_Villa Balmain_Piante .....  | 108 |
| Fig 20_Villa Balmain_Prospetti .....   | 110 |
| Fig 21_Villa Balmain_Viste dell'esterno .....                                  | 112 |
| Fig 22_Villa Balmain_Viste dell'interno .....                                  | 114 |
| Fig 23_La Scala_Piante, Sezioni e Prospetti .....                              | 122 |
| Fig 24_La Scala_Viste dell'Esterno .....                                       | 124 |
| Fig 25_La Scala_Viste dell'interno .....                                       | 126 |
| Fig 26_Lo scarabe sotto una foglia_Pianta e Disegno di studio .....            | 138 |
| Fig 27_Lo scarabe sotto una foglia_Prospetti .....                             | 140 |
| Fig 28_Lo scarabe sotto una foglia_Viste del modello .....                     | 142 |
| Fig 29_Villa Jucker_Disegni di studio e Planimetria .....                      | 150 |
| Fig 30_Villa Jucker_Sezione e Prospetti .....                                  | 152 |
| Fig 31_Villa Jucker_Viste dell'esterno .....                                   | 154 |
| Fig 32_Villa Bevilacqua_Disegni di studio .....                                | 162 |

|  |     |
|--|-----|
| Fig 33_Villa Bevilacqua_Piante dell'interno e della copertura .....                            | 164 |
| Fig 34_Villa Bevilacqua_Viste dell'Esterno .....   | 166 |
| Fig 35_Villa Bevilacqua_Viste dell'Interno .....   | 168 |
| Fig 36_Case Unifamiliari_Planimetria del complesso, Piante e Sezioni della villa<br>tipo ..... | 174 |
| Fig 37_Case Unifamiliari_Viste dell'Esterno .....  | 176 |
| Fig 38_Case Unifamiliari_Viste dell'Interno .....  | 178 |



## ABSTRACT

---

La tesi ha lo scopo di indagare l'evoluzione della storia dell'architettura italiana attraverso lo studio della villa commissionata dall'artista. La scelta di questa particolare tipologia è stata determinata dal fatto che, nel periodo analizzato, compreso tra gli anni Trenta e Settanta del Novecento, la cultura architettonica appare fortemente influenzata dagli eventi politici, e solo nel tema della casa unifamiliare l'architetto sembra libero di esprimere la propria creatività. Parallelamente, il crescente potere economico fa sì che anche in Italia si assista alla diffusione di una nuova classe sociale, interessata a rappresentare sé stessa attraverso la raccolta di opere d'arte. Non bisogna inoltre dimenticare che molti rappresentanti del movimento moderno internazionale hanno trovato proprio nella villa il luogo di sperimentazione e di affermazione della propria ricerca individuale.

Il percorso parte quindi dalla diffusione del razionalismo in Italia e indaga i movimenti culturali che attraversano la critica del periodo pre e post bellico. Mettendo a confronto le opere di queste due fasi, la tesi vuole dimostrare come i presupposti fondanti della scuola razionale non sono dimenticati nel dopoguerra, ma vengono in realtà rielaborati, pur in modo profondo, dai giovani architetti degli anni Cinquanta. Diversamente da quanto affermato dalla maggioranza dei critici, la scuola italiana, nonostante il periodo di crisi che caratterizza l'età della ricostruzione, risulta feconda di idee che pongono le basi delle esperienze contemporanee.

Attraverso l'analisi di dieci ville, accomunate dal fatto di essere state commissionate da committenti illustri e artisti, realizzate in Italia da architetti italiani si vuole dimostrare come il conflitto bellico non abbia determinato un momento di cesura, ma anzi proprio a cavallo della guerra si sia sviluppato uno stile italiano che ha poi influenzato le esperienze successive. Nella tesi si riflette contemporaneamente sul rapporto committente-progettista, proprio al fine di determinare qual è stata l'influenza dei personaggi significativi del tempo sullo sviluppo di un'architettura che fosse espressione del gusto italiano.



## LA VILLA PER L'ARTISTA

---

La sperimentazione in Italia tra gli anni Trenta e gli anni Settanta



## LA TIPOLOGIA DELLA VILLA: UNA PREMESSA NECESSARIA

<sup>1</sup>Il termine *villa*, di derivazione latina, indicava in origine un complesso di edifici isolati destinati ad assolvere tutte le funzioni dell'abitare in campagna, ivi comprese quelle del lavoro agricolo. La villa, generalmente posta in un luogo lontano dalla città, e considerata centro dell'attività contadina aveva una struttura ben diversa da quella della *domus*, la casa signorile romana, che invece era posta in città, ed era caratterizzata da un susseguirsi di ambienti affacciati su un cortile centrale, al quale spesso era annesso un grande giardino interno (esempi emblematici in questo senso i ritrovamenti pompeiani).

Oggi il termine villa indica, in modo molto più generico <sup>2</sup>“un organismo architettonico che tende a generalizzarsi e a confondersi con un tipo di abitazione unifamiliare di un certo lusso, circondata da giardino o liberamente ambientata nel paesaggio, ma conserva ancora suo significato di alternativa alla vita cittadina e pertanto rappresenta l'espressione tipica di una posizione raggiunta o di un benessere consolidato”. La villa è dunque oggi identificata come la casa singola destinata alla vita della famiglia, ma come ben sintetizzato da Bugatti, questo termine conserva alcune reminescenze antiche:

<sup>3</sup>“Con il termine villa, intendiamo riferirci alla casa unifamiliare contemporanea, che tuttavia trova le sue origini nei capolavori romani e nelle ville venete del Palladio, nelle quali il rapporto con il paesaggio e con la natura era talmente stretto da diventare parte integrante dell'architettura. Pur essendo oggi questa relazione meno significativa, forse non è così temerario affermare che i manufatti cinquecenteschi, le case isolate settecentesche e le ville dei Maestri del Movimento Moderno appartengono tutti, più che un tema, a un tipo residenziale, riconoscibile per elementi strutturali e per articolazione funzionale, indipendente dalle complessità dell'edificio”.

Elemento caratterizzante di questo edificio è quindi lo stretto rapporto che instaura con il paesaggio, rapporto che ancora oggi può essere parte integrante dell'architettura, anche se nell'epoca attuale, risulta spesso poco significativo.

---

1 Bugatti Angelo in Dell'Osso Riccardo, *L'architettura della villa*, Maggioli Editore, 2008, Santarcangelo di Romagna, pag. 9

2 Bugatti A. in Dell'Osso R., *op. cit.*, pag. 9

3 Ibidem

<sup>4</sup>La complessità che la distingue, determinata dalla presenza di una serie di elementi strutturali e da una precisa articolazione funzionale, indipendente dalle dimensioni dell'edificio può invece essere considerato un fattore secondario per la definizione di questo organismo. Una descrizione accurata di questa tipologia architettonica è data dallo stesso Bugatti,

<sup>5</sup>“Il tipo a villa ha la funzione residenziale per una famiglia, è isolato su quattro lati, si sviluppa su uno o due piani, ha una relazione diretta con l'area esterna, ha un accesso principale e più di un'uscita, comporta una scala di collegamento baricentrica rispetto alle soluzioni distributive”.

Al di là delle considerazioni teoriche, però, quello che più caratterizza questo *tipo* di architettura è soprattutto un altro dato: la villa rappresenta, infatti, una condizione sociale ed è espressione di uno status da raggiungere. Nell'epoca consumistica, nella quale gli oggetti del desiderio sono molti e facilmente accessibili, la villa identifica, soprattutto nella cultura italiana una sorta di traguardo. <sup>6</sup>Per questo si continuano a riscontrare, nel *tipo*, una serie di riferimenti architettonici del passato reinterpretati, elementi che derivano dalla Roma dei Cesari e che sono espressione di ricchezza morale e materiale. Il ricorso a questi riferimenti è ciclico nella storia italiana (e non), e ha caratterizzato l'epoca palladiana tanto quanto il razionalismo prebellico. La rivisitazione degli stili del passato non sembra essere però vincolante nel lavoro progettuale, tanto è vero che, come sostenuto da Dell'Osso,

<sup>7</sup>“L'architettura della villa [...] rappresenta un tema libero, forse il più libero da vincoli tipologici, statici e per questo più complesso rispetto all'espressione della tensione creativa in grado di trasmettere, al rapporto ovvero alla negazione del contesto, alla capacità di costituire campo di sperimentazione del linguaggio architettonico contemporaneo, nel senso del rapporto di coerenza tra il progetto della villa di una determinata epoca e le istanze del dibattito ad esso contemporaneo”.

E' proprio per questo che il tema della villa, forse più di ogni altro, ha caratterizzato le sperimentazioni artistiche durante tutto il Novecento. A riprova è il fatto, sicuramente non secondario, che molte delle <sup>8</sup>“proposte più innovative di molte correnti architettoniche, a partire dalla fine del XIX secolo, sono state anticipate da

---

4        Ibidem

5        Ibidem

6        Dell'Osso R., *op. cit.*, pag. 14

7        Ivi, pag. 15

8        Stevan Cesare in Dell'Osso R., *op. cit.*, pag. 7

progetti e realizzazioni di case unifamiliari”. La nuova architettura, quella prodotta dal Movimento Moderno, ha infatti utilizzato l’immagine della casa unifamiliare in quanto rappresentativa di una <sup>9</sup>“visione alta dell’abitare che pone in primo piano l’individuo, il suo equilibrio psicofisico ed il suo comfort”. Quel processo di riflessione, partito timidamente alla fine dell’ottocento e esploso poi nei vari filoni *art nouveau*, ha portato alla definizione di un sistema abitativo che non fosse solo rispondente ai bisogni materiali, ma che divenisse espressione delle<sup>10</sup>“esigenze psichiche e spirituali coinvolte nell’atto di abitare”. Non è certo un caso dunque se i professionisti del Novecento hanno scelto la casa come mezzo privilegiato di rappresentazione della loro poetica, utilizzata come manifesto per affermare nuovi canoni, nuovi linguaggi e nuovi valori e stili di vita.

---

9        Ibidem

10       Ibidem

## Il ruolo del committente

---

Il primo a riflettere sul rapporto tra il committente e l'architetto è stato Antonio Averlino, meglio noto come Filarete, il quale, nel suo famoso trattato, <sup>11</sup>“considera il signore e l'architetto come una coppia unita da un vero e proprio rapporto d'amore”. In questa coppia il committente incarna l'uomo, il cui limite risiede nell'incapacità di concepire autonomamente, mentre l'architetto rappresenta la donna, figura chiave in quanto portatrice “in grembo” del progetto comune, l'edificio. Secondo Filarete le due figure sono quindi complementari e necessarie per la generazione del progetto. Secondo quanto sostenuto da Ippolito, questa metafora<sup>12</sup>risulta (particolarmente) appropriata se riferita al tema della villa, in quanto generalmente frutto di collaborazione e coinvolgimento tra destinatario e regista dell'opera”.

E' nel corso del Novecento che inizia a distinguersi la figura di un personaggio illuminato capace di raccogliere e guidare le proposte dell'architetto. I primi esempi di committenti aperti alle sperimentazioni si ritrovano nell'America degli anni Dieci: si tratta di personaggi, esponenti dei ceti più alti,<sup>13</sup>“interessati ad attribuire valore rappresentativo al proprio universo domestico”. A questi si affiancano, inoltre, i rappresentanti della nuova classe sociale dei *self made man*, disposti a investire anche nella realizzazione di immobili particolari e di pregio. In Italia la stessa situazione si verifica a partire dagli anni Venti, anche se risulta molto più marcata nel decennio successivo, in corrispondenza del progresso tecnico.<sup>14</sup>La villa, prima considerata “oggetto di ostentazione formale” e di “legittimazione della posizione sociale”, diventa da questo momento in poi rappresentazione dello “spirito di modernità di committenti particolarmente aperti alle novità dei mezzi di conduzione domestica, attenti alla praticità d'uso e all'economia del risultato”. Il processo di collaborazione che lega architetto e fruitore si sviluppa però successivamente, nel momento in cui si assiste alla “disponibilità, (da parte dei committenti) ad assecondare le proposte innovative di architetti emergenti, a dar credito a contributi sperimentali potenzialmente ricchi di qualità distintive ma non privi di incognite”. E' a partire dagli anni Trenta che il rapporto instaurato tra il soggetto committente e quello operante risulta comunque cruciale per il

---

11 Frosini Laura Virginia, *La città filaretiana: un'idea e un programma di città*, in Helios Magazine, Anno II, n.1

12 Ippolito L., *op cit.*, pag. 185

13 Ibidem

14 Ippolito L., *op cit.*, pag. 189



raggiungimento di uno standard di eccezionalità, come sostiene Ippolito:

<sup>15</sup>“Come dimostrato da molti e significativi casi, l’approccio prevalentemente sperimentale tende a favorire questo trasferimento reciproco di stimoli, tanto più se la figura di un committente consapevole delle proprie necessità viene a confrontarsi con quella di un progettista disposto alla ricerca del nuovo”.

Non bisogna dimenticare però che in alcuni casi questo rapporto di collaborazione non è ravvisabile oppure non può essere considerato come fattore di successo progettuale; questo accade quando una delle due figure in gioco diventa preponderante, influenzando notevolmente il risultato finale.

I parametri che concorrono quindi alla definizione della villa del Novecento sono molti e vari: il periodo storico, le condizioni ambientali e al contorno, i fattori culturali, psicologici ed economici messi in campo. Si deve inoltre considerare che il percorso che ha condotto alla realizzazione del manufatto edilizio è spesso il risultato di un processo creativo più complesso. Non è da sottovalutare, infatti, il fatto che, anche se <sup>16</sup>“quasi tutti i progettisti si sono confrontati con il progetto della villa, talvolta solo all’inizio della loro carriera, con ciò avallando la sensazione che questo progetto sia di tono minore”, in realtà molte delle sperimentazioni condotte dai protagonisti del Movimento Moderno sono parte del progetto di case unifamiliari. E’ questo il motivo per cui i critici hanno considerato perlopiù marginale il ruolo del committente, nonostante sia assodato che molto spesso questo abbia partecipato attivamente alla definizione del progetto nei minimi dettagli. Ad avvallare però questa posizione è il fatto, non secondario, che nella maggior parte dei casi <sup>17</sup>“le scelte di progetto vengono raramente giustificate sul piano economico, quasi a conferma del fatto che il tema della villa costituisca per il progettista un ambito privilegiato di azione, indifferente a regole di mercato e limiti di spesa”. Ciò non toglie che, come sottolineato da Ippolito:

<sup>18</sup>“Il tema progettuale della villa, dunque, offre spunti interessanti per osservare la figura del committente, le variazioni nel tempo del suo atteggiamento nel manifestare nuove esigenze ed interessi in rapporto al proprio universo domestico”.

E, come ben sintetizzato da Dell’Osso:

- 15 Ivi, pag. 185
- 16 Bugatti A. in Dell’Osso R., *op. cit.*, pag. 9
- 17 Ippolito L., *op. cit.*, pag. 186
- 18 Ivi, pag. 189

<sup>19</sup>“Il rapporto psicologico tra architettura e individuo e con esso tra geometria della forma e percezione, valorizza l’effetto della forma sulle qualità percettive, così lo stesso rapporto tra architettura ed individuo è assecondato da una ricerca di equilibrio psicologico in grado di soddisfare le esigenze soggettive, mentre l’impostazione astratta matematica è sostituita da studi sui ritmi organici”.

---

19 Dell’Osso R., *op. cit.*, pag. 20

## LA VILLA PER L'ARTISTA IN ITALIA: DAL RAZIONALISMO AGLI ANNI SETTANTA

---

La storia del Novecento è densa di avvenimenti significativi che hanno condizionato in modo fortissimo lo sviluppo delle arti, non solo in Italia ma anche a livello europeo. E' quindi doveroso iniziare questa analisi attraverso un'indagine dei principali eventi. Il periodo scelto per questo studio, quello compreso tra gli anni Trenta e gli anni Settanta, racchiude momenti diversi: il nostro paese, appena conclusa la prima guerra mondiale, si appresta ad entrare nel periodo fascista, al quale seguono il periodo bellico e la ricostruzione. Sarà solo negli anni Cinquanta e Sessanta, interessati dal boom economico, che si assisterà a un primo ripensamento intorno ai principi del razionalismo e al suo confronto con la storia. E' un fatto che, nell'arco di tempo preso in esame, l'architettura italiana abbia attraversato un periodo di profonda crisi, dovuta in gran parte alla situazione storico politica.

### **Anni Trenta: nascita e diffusione del Razionalismo**

Alla fine della Prima guerra mondiale l'architettura italiana si trovava in un momento di stallo. Mentre nei banchi degli atenei si stavano formando le nuove generazioni di professionisti che avrebbero contribuito alla definizione del Razionalismo,<sup>20</sup> la cultura architettonica dell'epoca opponeva una fortissima resistenza alla prospettiva di una rottura con il passato. Due scuole di pensiero, circoscrivibili a due diversi centri culturali –Roma e Milano - si stavano quindi delineando. Da una parte si schieravano quegli architetti che, <sup>21</sup>“durante il regime fascista, adattandosi in modo trasformistico alle componenti politiche del gusto, avevano sempre mantenuto una posizione di dominio sia nelle università che nell'area del potere”. Si trattava di un gruppo nutrito di personaggi, tra i quali figuravano Piacentini, Del Debbio, Foschini, Muzio e Portaluppi, che, in quanto rappresentanti delle accademie, sottessero le richieste del regime a scapito del perseguimento di una ricerca personale. Dall'altra si stava invece formando un gruppo di giovani che, sotto la guida di Pagano -allora direttore di Casabella-, decise di opporsi ai dettami del potere. Si tratta dei razionalisti, decisi, secondo le

20 Belluzzi Amedeo, Conforti Claudia, *Architettura italiana 1944-1994*, Laterza, 1994, Roma, pag. 1

21 Portoghesi Paolo, *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, 1980, Roma, pag. 70

parole di Belluzzi e Conforti a<sup>22</sup>“introdurre un’architettura svincolata dagli impianti beaux-arts e dal repertorio decorativo della manualistica”.

Possiamo ravvisare in una serie di date significative il percorso di affermazione di questa nuova generazione. L’esordio avviene nel 1926 attraverso la pubblicazione, sulla rivista *Rassegna Italiana*, di quattro articoli - poi considerati il manifesto del Razionalismo- firmati dal Gruppo 7. I membri firmatari, Giuseppe Terragni, Ubaldo Castagnoli (in seguito sostituito da Adalberto Libera), Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini e Carlo Enrico Rava, si schierano contro l’accademismo imperante a favore di una nuova estetica, <sup>23</sup>“uno spirito nuovo che fa leva su un desiderio di verità, di logica, di ordine, una lucidità che sa di ellenismo oscillante fra rispetto dell’ordine classico e volontà di riplasmarlo nelle forme assolute rese possibili dal cemento armato”. Alla fondazione del Gruppo 7 seguono immediatamente, nel ’28, la costituzione del MIAR (Movimento Italiano per l’Architettura Razionale) e la Prima mostra di architettura razionale a Roma. La consacrazione avviene però nel 1929, con il progetto del Novocumum di Terragni e all’interno della Triennale monzese del 1930, con la presentazione, da parte di Figini e Pollini, della Casa elettrica.

<sup>24</sup>E’ quindi a partire dall’inizio degli anni Trenta che il gruppo dei razionalisti, ormai noto, apre una aperta e accesissima polemica nei confronti degli accademisti, anche se, come sostiene Dal Lago, non mancarono tra le fazioni punti di contatto, individuabili principalmente nella ricerca dell’ordine e della chiarezza costruttiva. L’esperienza razionalista, che restò “confinata in quei settori edilizi in cui prevaleva l’urgenza dei motivi utilitari”, era “destinata (comunque) ad essere spazzata via, alla fine degli anni Trenta, dall’onda lunga dell’accademismo che in tutta Europa investe l’architettura moderna, culminando, in Italia, nella serie di progetti per l’E42”.

## **La villa razionalista: il nuovo committente e la ricerca promossa dalle Triennali**

Nel frattempo, proprio alla fine degli anni venti, nella classe borghese inizia a emergere <sup>25</sup>“la nuova figura di un committente consapevole della propria capacità

22 Belluzzi A., Conforti C., *op. cit.*, pag. 1

23 Ciucci Giorgio (a cura di), Giuseppe Terragni. Opera Completa, Electa, 1996, Milano, pag. 635

24 Dal Lago Adalberto, *Ville Moderne*, Fabbri Editori, 1966, Milano, pag. 98

25 Ippolito L., *op. cit.*, pp. 186 ss.

di produrre ricchezza e di farne uso vantaggioso, desideroso di sentirsi partecipe dell'era della macchina e di condividere gli interessi della cultura artistica d'avanguardia". Come sottolinea Ippolito:

<sup>26</sup>"In risposta alle nuove esigenze dei fruitori, soprattutto in presenza di notevoli investimenti, sembra maturare nel Novecento un rinnovato interesse per l'autonomia creativa dell'architetto, meglio se già accreditato e in grado di fare dell'opera un risultato meritevole di segnalazione. Professionisti di fama, impegnati in imprese progettuali di ampio respiro, non hanno escluso il tema della villa dalla propria attività, pur riconoscendo in qualche caso lo scarso valore remunerativo concesso alla loro applicazione. La villa, se vista come opera d'autore unica ed esclusiva, diviene essa stessa oggetto da esibire o collezionare, conferma il desiderio del committente di sentirsi partecipe della cultura del momento. L'organismo edilizio destinato ad assolvere questo compito diviene sovente espressione dei gusti artistici dei proprietari, fino ad assumere al suo interno la valenza di uno spazio espositivo".

In Italia i referenti più prossimi alla cultura avanguardista risultano essere proprio i giovani razionalisti, più attenti, tra gli architetti dell'epoca, alle nuove tendenze europee. La richiesta sempre crescente di case unifamiliari soddisfa quindi due necessità: da una parte, il perseguimento di una ricerca personale dell'architetto, dall'altra il desiderio del committente di <sup>27</sup>"ampliare la percezione del proprio orizzonte domestico,[...] (affrancandosi) dalle convenzioni più diffuse". <sup>28</sup>La villa razionalista, frutto di queste due tendenze opposte, ha quindi come elemento imprescindibile il superamento dei modelli del passato, in favore di una serie di scelte fortemente innovative dal punto di vista della produzione e progettazione, come dimostrazione inequivocabile del successo, economico e sociale del padrone di casa.

La consacrazione dei modelli delle ville razionaliste avviene nell'ambito delle Triennali, nel 1930 con la Casa Elettrica di Figini e Pollini e nella<sup>29</sup>"Triennale Milanese del '33 con la realizzazione al Parco Sempione di alcuni progetti esemplari di case unifamiliari – dalla casa dell'aviatore a quella dell'artigiano – chiamate ad essere specchi nei loro caratteri distributivi, nella loro forma e nel linguaggio di ben definita personalità e professionalità". Il risultato delle

---

26 Ivi, pag. 191

27 Ivi, pp. 186 ss.

28 Ibidem

29 Stevan C. in Dell'Osso R., *op. cit.*, pag. 7

ricerche condotte in questa occasione, secondo il parere di Ippolito, “è da vedere soprattutto in rapporto agli aspetti funzionali del quadro domestico, alla flessibilità degli ambienti, alla praticità d’uso dei mezzi a disposizione”.<sup>30</sup> Nei progetti della Triennale si nota una fortissima attenzione ad ogni dettaglio: la cucina, prima di questo momento relegata a locale di servizio, è adesso fornita di elettrodomestici, è più ampia e trova il suo spazio come ambiente di collegamento tra la zona pranzo e il soggiorno. Gli spazi dedicati alla vita collettiva diventano flessibili mentre quelli accessori e destinati alla servitù sono sostituiti da nuovi settori della casa, come la stanza per gli hobby e il garage. Grande attenzione è riservata inoltre al contorno: la piscina, immancabile *status symbol*, è affiancata ad una serie di vasche e spazi verdi, anche interni, al fine di creare un forte dialogo tra interno ed esterno.<sup>31</sup> Le ville della V Triennale dimostrano quindi la capacità della nuova generazione di architetti di cogliere le richieste, sempre più esigenti e variegate, dei futuri fruitori: mostrano composizioni modulari, crescita libera, funzionalità ibride e spazi adattabili e diversificati, come il padiglione esterno destinato a dimora per gli ospiti.

Nell’ambito della Mostra dell’abitazione allestita nella Triennale del ‘33 viene proposto da Figini e Pollini il prototipo di una casa particolarmente rappresentativa delle nuove tendenze. La *Villa Studio per un artista* risulta significativa per una serie di fattori: in primis la scelta di destinare lo spazio ipotizzato alla figura dell’artista, fatto che conferma ancora una volta l’importanza del committente illuminato, nonché la partecipazione di tre artisti al progetto. La *Villa Studio* condensa una serie di scelte in linea con le linee guida fornite dal Movimento Moderno: pur citando la *domus* romana – segno di continuità con l’architettura italiana – pone al centro dell’attenzione del visitatore due cortili interni, nel quale compaiono statue e vasche d’acqua (ancora reminiscenza romana e simbolo di modernità); l’elegante struttura in acciaio, ripresa nei diversi mobili studiati per l’interno realizzati in tubolare metallico, è associata all’utilizzo, nei tamponamenti, di pietre non comuni, con le giunture a vista, che richiamano i rivestimenti medievali. Un attento studio del rapporto con l’esterno conclude la ricerca del duo milanese, il quale ricerca con questa villa una sintesi, perfettamente riuscita, tra il lavoro di Mies e quello di Le Corbusier.

Le ricerche successive in questa direzione sono portate avanti da Giuseppe

30 Ippolito L., *op. cit.*, pp. 190 ss

31 Ivi, pag.191

Terragni, il quale, stimolato dalla figura del cugino Angelo, ingegnere, immagina una villa scatolare, ispirata al lavoro di Le Corbusier. Il progetto, quello della *Villa Bianca*, a Seveso, è l'ultimo di una serie di lavori condotti tra il 1932 e il 1937 per la definizione dei criteri di progettazione delle ville unifamiliari. Rispetto a quello per la *Villa Studio per l'artista*, questo progetto si distingue per l'approccio metodologico: Terragni utilizza, infatti, per la definizione dell'impianto una composizione di elementi figurativi semplici, tratti dalla pittura modernista. Il risultato ottenuto è una declinazione all'italiana dei cinque punti lecorbusiani, in un volume caratterizzato da una purezza stemperata da asimmetrie e dissonanze.

La supposta collaborazione tra Adalberto Libera e Curzio Malaparte genera invece la soluzione particolare scelta per la *Villa Malaparte* a Capri, nella quale si nota moltissimo l'influenza del committente. La casa, posta in un luogo pressoché inaccessibile, rappresenta uno dei primi casi di progetti nei quali il rapporto con l'esterno diventa privilegiato ed esclusivo: da questo momento in poi le nuove ville sorgono in luoghi dove la natura è primordiale e selvaggia, non più costruita, ulteriore manifestazione di libertà e non convenzionalità.<sup>32</sup>Come ha sottolineato Ippolito, non è un caso se i migliori progetti dell'epoca sono considerati quelli di case poste in luoghi decisamente fuori dal comune, utilizzate principalmente come abitazioni temporanee o per le vacanze, destinate non tanto alla vita quotidiana ma piuttosto ad offrire differenti modelli di vita. *Villa Malaparte* è in questo senso emblematica:<sup>33</sup>“seconda casa del tutto alternativa ai riferimenti del quotidiano, in grado di offrire prestazioni insolite e motivi di forte coinvolgimento”.<sup>34</sup>Pur risultando un caso eccezionale la villa fa parte però di un percorso di ricerca più ampio portato poi avanti da Libera nella definizione della casa tipo, i cui risultati sono evidenti nella villa atelier progettata per la mai realizzata Mostra dell'abitazione all'E42 (1940) e negli schizzi per le cinque ville di Casalpalocco (1955).<sup>35</sup>Questi progetti mostrano tutti differenti declinazioni del tipo di “Villa rettilinea”, come definita dallo stesso Libera. In comune con la casa di Capri, oltre ad una accentuata orizzontalità, gli studi del '40 hanno anche la definizione dei prospetti, caratterizzati da un basamento in pietra a vista e dalla scansione ritmica delle aperture. Si tratta, come sottolineato da Talamona, dell'utilizzo di

---

32 Ivi, pag.189

33 Ibidem

34 Polin G., Marzari G. (ed.), *Adalberto Libera: Opera Completa*, Electa, 1989, Milano, pag. 166

35 Talamona Marida, *Lo scrittore e l'architetto* in Polin G., Marzari G. (ed.), *op. cit.*, pag. 237

<sup>36</sup>“un linguaggio volutamente semplificato che si addice all’architettura di una casa “normale”, fisicamente umana, che deve risolvere un’esigenza reale”.

---

36      Ibidem



## Anni Quaranta: il conflitto degli stili e l'inizio della ricostruzione

All'inizio degli anni Quaranta molti architetti sono chiamati al fronte o partecipano in modo attivo agli eventi bellici, mentre i cantieri vengono messi in pausa.<sup>37</sup> Alle polemiche viene posto un grande freno: i critici più attivi nel Razionalismo, Pagano e Terragni, rappresentanti rispettivamente della vecchia e della nuova generazione, muoiono nel conflitto e il gruppo dei restanti rimane sostanzialmente acefalo, come ha sottolineato Portoghesi. Sin dall'immediato dopoguerra, nei professionisti sopravvissuti,<sup>38</sup> appare chiara la disponibilità, anche da parte dei fautori della «continuità», ad aggiornare il repertorio messo a punto nel corso degli anni Venti dalla cultura internazionale". La risposta a questa spinta si traduce però nell'assunzione di due posizioni contrapposte: da una parte si assiste in un rapido declino degli stili storici; dall'altra si nota invece la volontà conservatrice degli accademisti, i quali, lungi dal criticare apertamente le nuove tendenze, come afferma Zevi<sup>39</sup> «sfuggono ad ogni serio dibattito, non hanno — secondo Bruno Zevi — idee da difendere ma solo posizioni da conservare».

Nel decennio dell'immediato dopoguerra, però, le posizioni si smorzano. Mentre il paese si organizza per l'opera di ricostruzione<sup>40</sup> «la cultura architettonica, certamente ancora attiva nel dibattere le proprie intrinseche diversità, ma concorde nell'accogliere le pressanti richieste provenienti dalle drammatiche condizioni abitative», viene ad assumere un ruolo importante. Come rileva Portoghesi:

<sup>41</sup>«Si riteneva che l'Italia, finalmente liberata dal Fascismo che aveva fortemente condizionato lo sviluppo del movimento razionalista, sponsorizzandolo in un primo tempo e poi costringendolo al compromesso e alla resa, sarebbe diventato il luogo di coltura ideale per un ordinato, obbediente sviluppo delle ipotesi più generali del Movimento Moderno europeo».

Dello stesso avviso sono Belluzzi e Conforti:

<sup>42</sup>«La dissoluzione del fronte accademico fa venir meno una polarità alternativa che aveva contribuito a coagulare lo schieramento innovatore. È la tradizione

---

37 Portoghesi P., *op. cit.*, pag. 71

38 Belluzzi A., Conforti C., *op. cit.*, pag. 12

39 Ivi, pag. 1, citando Bruno Zevi

40 Ciucci Giorgio, Dal Co Francesco, *Architettura Italiana del novecento. Atlante*, Electa, 1993, Milano, pag. 38

41 Portoghesi P., *op. cit.*, pag. 69

42 Belluzzi A., Conforti C., *op. cit.*, pag. 5

moderna il termine di confronto rispetto al quale va ora definita la propria identità culturale”.

E, secondo Ciucci e Dal Co, poiché la rinascita deve essere celebrata attraverso la ricerca di valori genuini, l'architettura della ricostruzione deve rinunciare alla magniloquenza fascista in favore di una <sup>43</sup>“critica riconsiderazione delle sperimentazioni radicali condotte negli anni Trenta in diretto confronto con le più avanzate esperienze internazionali”.

Spinti dalla volontà di innovarsi, gli architetti italiani si riorganizzano quindi in due gruppi compatti. Da una parte si schierano gli esponenti del Razionalismo, i quali, stabilita come sede Milano, proseguono le loro ricerche con la fondazione dell'MsA (Movimento studi per l'Architettura). L'altro gruppo è composto da giovani e da pochi professionisti della capitale riuniti nell'ApAO (Associazione per l'Architettura Organica) con l'obiettivo di rinnovare l'architettura italiana attraverso la rilettura delle istanze promosse dal movimento moderno. <sup>44</sup>A tal fine, tra le prime iniziative messe in campo dall'associazione c'è l'organizzazione di un corso alternativo di formazione, a carattere tecnico, avente lo scopo di rinnovare l'insegnamento accademico, il quale risulta ancora sotto il monopolio di pochi docenti scelti prima della guerra.

<sup>45</sup>Nel frattempo, nel panorama degli addetti ai lavori diventa dominante la figura di Gio Ponti, il quale, nonostante partecipi alla guerra, continua la sua attività di critico attraverso le pagine della rivista *Stile*. Una prima riflessione sui problemi inerenti la ricostruzione è da lui portata avanti già nel '41, attraverso l'enunciazione delle <sup>46</sup>«dodici qualità della casa perfetta»:

1. La pianta deve essere quadrata: la pianta quadrata è quella che ha meno muri
2. Deve avere tutti i lati soleggiati
3. Deve avere il soggiorno a mezzodi
4. Deve avere le camere da letto a levante, toccate dal primo sole
5. Deve avere i servizi verso nord [...]
6. Deve avere le stanze da letto situate in modo che anche in inverno i raggi solari colpiscano i letti, quindi spostare le finestre verso sud e mettere i letti a nord
7. Deve avere nelle camere da letto areazione o diretta e passante o incrociata

---

43 Ciucci G., Dal Co F., *op. cit.*, pag. 38

44 Belluzzi A., Conforti C., *op. cit.*, pag. 1

45 Muselli Emilia, *Lo spazio della casa in Italia (1940-1960)*, Guerini scientifica, 1995, Milano, pag. 13

46 Ivi, pp. 14 ss., citando Gio Ponti

8. Deve avere una proporzione di altezza nei vani secondo la loro grandezza
9. Deve avere la sorgente di riscaldamento al centro della casa
10. Deve avere cucina e bagno accoppiati per semplificare l'impianto idraulico
11. Deve avere almeno: ingresso indipendente, office, un ripostiglio capace, cucina, bagno, camera ospiti, camera figlie, camera figli, camera genitori, soggiorno, portico; l'office è il cuore del funzionamento della casa
12. Deve avere un percorso disimpegnativo di tutti i vani attorno al soggiorno.

La riflessione sull'abitazione, che non aveva mai abbandonato Ponti designer, viene poi ripresa in modo sistematico solo a partire dal 1945 da Ernesto Nathan Rogers, il quale, inaugura la rivista pubblicazione *Domus* (alla cui direzione era subentrato allo stesso Ponti), con una ricerca sul tema «Architettura a misura dell'uomo»:

<sup>47</sup>“ [...] una casa non è una casa se non è calda d'inverno, fresca d'estate, serena in ogni stagione per accogliere in armoniosi spazi la famiglia. Una casa non è una casa se non racchiude un angolo per leggere poesie, un'alcova, una vasca da bagno, una cucina. Questa è la casa dell'uomo[...]. Si tratta di formare un gusto, una tecnica e una morale, come termini di una stessa funzione. Si tratta di costruire una società. Non c'è tempo da perdere a illustrare cianfrusaglie [...]”

Rogers poneva l'accento in modo chiaro sulla necessità di ritrovare le linee guida per la definizione dei criteri fondanti della progettazione dello spazio abitativo, fortemente sentita nel paese all'indomani di una guerra che aveva causato grandissima distruzione.

<sup>48</sup>“La Seconda Guerra Mondiale segnò una rottura e una svolta ancor più netta di quella provocata dalla guerra del '15-'18: questa volta, tra rovine e incendi apocalittici, crollavano un regime che aveva inciso con crudezza su tutta la vita italiana e una monarchia che da un secolo almeno era parsa identificarsi con lo stato e con la stessa nazione. E il crollo non solo ricostituiva ordinamenti parlamentari democratici ma riapriva la lotta tra le classi soffocata dalla dittatura; metteva in discussione lo stesso regime liberale pre-fascista; poneva alle coscienze esigenze morali nuove”.

La riflessione di Muselli ci fa capire come nel periodo compreso tra il '46 e il '51 si avverta fortemente il dovere di ricostruire gli edifici secondo criteri che siano specchio del pensiero europeo, in continuità con <sup>49</sup>“tutte le indicazioni date

47 Ivi, pag. 16, citando Gio Ponti

48 Ivi, pag. 11

49 Ivi, pag. 15 ss., citando Viganò Vittoriano, Testimonianze '45-'61: L'architettura degli interni e il mobile italiano dal dopoguerra ad oggi

dal Razionalismo italiano e coscientemente assunte, per concretarle in impegno operativo e in uno sforzo accomunato”.<sup>50</sup>Dalla profusione di edifici pubblici che aveva caratterizzato l’epoca fascista si passa quindi ad uno studio sistematico dell’abitazione economica, in linea con le riflessioni portate avanti, già negli anni Venti, dall’avanguardia europea. Si nota però fin da principio una forte difficoltà dei professionisti nel recepire i dettami del Movimento Moderno.<sup>51</sup>Quelli che vorrebbero nella ricostruzione della morfologia danneggiata la ripresa degli stili del passato, infatti, vanno incontro ad un fallimento, determinato dalla notevoli carenze documentarie. Coloro invece che auspicano il perseguimento di una progettazione seriale, in linea con le tendenze europee, si scontrano con i limiti politici e industriali. Come sottolineato da Belluzzi e Conforti:

<sup>52</sup>La normalizzazione degli elementi costruttivi in vista di una loro moltiplicazione in serie è un cavallo di battaglia dell’architettura moderna, tornato di grande attualità nel periodo della ricostruzione per l’urgenza d’incrementare la produzione edilizia. Questo traguardo, che sottintende l’ideale coincidenza di quantità e qualità, non appare facilmente compatibile con la rivalutazione dei materiali locali e delle tecniche costruttive tradizionali. In Italia ulteriori ostacoli sono frapposti dal disegno politico che assegna all’edilizia il compito di assorbire grandi masse di lavoratori disoccupati e scarsamente qualificati, dai limiti dell’apparato industriale, dalla scarsa diffusione di quei materiali — metalli e legno — che meglio si prestano ad una produzione seriale, dalle carenze organizzative nel campo della coordinazione modulare. Si registra una complessiva arretratezza rispetto ai paesi che dispongono di una tecnologia più avanzata o che fanno una scelta politica a favore dell’industrializzazione, ma non vanno sottovalutate la progressiva meccanizzazione del cantiere e la graduale introduzione di elementi prefabbricati: pannelli di tamponamento, blocchi d’infissi o d’impianti, solai, elementi strutturali.

Questa indecisione politica crea un forte disorientamento nei professionisti. Sempre secondo Belluzzi e Conforti:

<sup>53</sup>La parte più qualificata dell’architettura italiana si trova quindi ad operare in un contesto urbanistico e produttivo nel quale non si riconosce. La dicotomia si manifesta ben presto e con piena evidenza nel completamento della stazione Termini, non coincidente con le indicazioni del Piano regolatore, e nei quartieri INA-Casa, privati, dalle carenze della pianificazione, di un disegno connettivo con

---

50 Belluzzi A., Conforti C., *op. cit.*, pag. 10

51 Ivi, pag. 3

52 Ivi, pag. 8

53 Ibidem

la città e non predisposti alla prefabbricazione.

<sup>54</sup>La necessità di costruire il più rapidamente possibile porta i progettisti ad adeguare i principi di semplicità e chiarezza costruttiva, che avevano contraddistinto le esperienze razionaliste, alle richieste di economicità e semplicità realizzativa, snaturando tutte le ricerche condotte fino a quel momento. Come sottolineano Ciucci e Dal Co, <sup>55</sup>“a dispetto delle incongruenze politiche di cui sono il risultato”, “gli interventi residenziali del dopoguerra intendono interpretare uno spirito di comunità che trova puntuale riflesso nelle opzioni formali e tipologiche compiute dagli architetti anche sulla scorta delle esplicite indicazioni formulate al riguardo dalla committenza pubblica”. Di conseguenza la rottura con le tensioni sperimentate negli anni Trenta è più formale che sostanziale e i primi tentativi di ricostruzione costituiscono in realtà una ripresa di quelle stesse ricerche. <sup>56</sup>A sostegno di questa tesi è il parere di Dal Lago, il quale sostiene che uno dei motivi del fallimento del Razionalismo nel dopoguerra è da ritrovare nell’atteggiamento dei critici, i quali hanno considerato sufficiente l’espressione formale in luogo di una seria riflessione sui contenuti. <sup>57</sup>Nella pratica vero *leitmotiv* dell’architettura del dopoguerra è il reticolo strutturale che, variamente declinato, assume il ruolo di organizzatore modulare dello spazio laddove prima questa funzione era delegata alle regole degli ordini classici. Come spiegato da Belluzzi e Conforti:

<sup>58</sup>“(mentre) la citazione del telaio ortogonale libero [...] (diventa) segno esplicito di continuità”, <sup>59</sup>“la tecnica costruttiva che prevede una struttura portante in cemento armato con tamponamenti murari si afferma come il sistema edilizio più diffuso e altrettanta fortuna ottiene l’espedito di far affiorare l’ossatura, concepita quale modulo-oggetto che regola l’impaginato della facciata”.

Nel frattempo,<sup>60</sup>sul finire degli anni Quaranta, il tema della villa, relegato in secondo piano dalla guerra, inizia a tornare in auge, grazie al lavoro degli esponenti della nuova generazione.

---

54 Dal Lago Adalberto, *Ville Moderne*, Fabbri Editori, 1966, Milano, pag. 102

55 Ciucci G., Dal Co F., *op. cit.*, pag. 39

56 Dal Lago A., *op. cit.*, pag. 102

57 Belluzzi A., Conforti C., *op. cit.*, pag. 10

58 Ivi, pag. 9

59 Ibidem

60 Roberto Dulio, *Ville in Italia dal 1945*, Electa, 2008, Milano, pag. 5

## Il dopoguerra: ricostruzione, correnti organiche e il ricorso allo storicismo

---

All'inizio degli anni Cinquanta la situazione presenta ancora le stesse criticità dell'immediato dopoguerra, anche se i confini tra razionalismo e organicismo diventano sempre meno chiari; come sottolineano Belluzzi e Conforti:

<sup>61</sup>Il sospetto verso ogni forma di codificazione conduce ad una sorta di disseminazione linguistica, che scompagina gli schieramenti ufficiali. Ampie escursioni nell'interpretazione della «continuità evolutiva» con la tradizione razionalista sono favorite dagli stessi promotori del Msa, che paventano il fossilizzarsi di una moderna accademia. Da parte organica, obiezioni si appuntano, sulla scia di Wright, contro una bellezza «distaccata dalla vita», contro l'estetismo di una tendenza convinta «d'aver raggiunto il bello, la perfezione di Winkelmann».

<sup>62</sup>I progetti posti all'attenzione della critica - per gran parte di stampo razionalista, nonostante il gran numero di architetti che si dichiarano organici - risultano però uniformi su un dato: quello di essere il prodotto di un'architettura ormai superata e priva di spunti concettuali. A questo si aggiunge il fatto che i soggetti culturalmente più attivi sono mantenuti distanti dall'insegnamento accademico, creando così un'ulteriore stasi ideativa. Il momento della svolta si ha con lo sviluppo delle tendenze neorealiste, trasversali a tutte le arti. Come ben descritto da Muselli:

<sup>63</sup>«(Il Neorealismo) vede in rapporto stretto il soggetto con la collettività. Tendenza che non vuole riaffermare la sconfitta del funzionalismo e del razionalismo, ma bensì un'evoluzione degli stessi, accostando spazi geometrici contrastanti e riesaminando la tendenza purista dominata dalla presenza del bianco e dall'arredamento geometrico.

Questa corrente sancisce, secondo il parere di Dal Lago, <sup>64</sup>«l'unico tentativo dell'architettura italiana di immediato aggancio alle forze democratiche». I neorealisti sono infatti gli unici che sembrano veramente intenzionati a lottare per una ricostruzione del paese che sia espressione della presa di coscienza della nazione. Questa esperienza sarà però troppo breve e limitata per incidere fortemente sullo stile della ricostruzione.

61 Belluzzi A., Conforti C., *op. cit.*, pag. 8

62 Ibidem

63 Muselli E., *op. cit.*, pag. 19

64 Dal Lago A., *op. cit.*, pag. 112

Il Neorealismo è comunque la conferma dell'esistenza di istanze vitali all'interno del panorama italiano, all'interno del quale continuavano a delinearsi le due compagini: da una parte gli accademici, ormai arresi a <sup>65</sup>“una forma di internazionalismo sradicato dalle realtà ambientali almeno quanto lo Stile Internazionale” e determinati ad accettare acriticamente le professionalità più neutrali; dall'altra il gruppo dei più sensibili, i quali proclamando la loro indignazione si rifugiavano nella ricerca storica e ambientale. <sup>66</sup>E' tra questi che si consolida, dunque, la tendenza di aggiornare il repertorio che aveva caratterizzato gli anni Venti: si verifica una contaminazione tra cultura popolare e colta, con l'eliminazione delle istanze neoplastiche in favore del ritorno agli ordini classici. Parallelamente<sup>67</sup>“razionalisti e organici, pur non tralasciando di scambiarsi frecciate polemiche, sono concordi nel fissare una puntigliosa linea di demarcazione rispetto ai cosiddetti «nuovi accademici», autori come Gio Ponti o Luigi Moretti, vicini al linguaggio moderno, ma estranei ai suoi presupposti ideologici”.<sup>68</sup>E' l'inizio di un lento processo che conduce alla formazione di una scuola italiana, quella che, secondo le parole di Jencks, si riunisce in un orientamento concorde basato sulla contestualizzazione, il ritorno alla decorazione e lo storicismo eclettico.

La villa *La Saracena* a Santa Marinella mostra i primi segni di questa ricerca. Manifestando apertamente il suo disprezzo per l'*existenzminimum* propagandato dall'International Style, Moretti progetta la casa per sé, destinata agli affetti familiari. Il progetto, che sembra molto lontano dalle esperienze razionaliste, riprende per molti versi quello della Villa Studio di Figini e Pollini, ma <sup>69</sup>“la ricerca di Moretti, idealmente ispirata al classicismo ellenistico” risulta più complessa <sup>70</sup>“zigzagante tra l'astrazione geometrica, la sprezzatura informale, l'increspatura barocca”. Alle reminescenze pompeiane e a un'attenta calibrazione del ritmo, si accosta infatti una forma modellata nella quale le superfici sono come tele. Ed è qui che Moretti <sup>71</sup>“recupera il valore della modanatura nelle striature orizzontali del volume cilindrico, emergenti sotto la coltre dell'intonaco ruvido”.

Moretti però non è il solo a trattare la texture del materiale; un processo analogo,

---

65 Portoghesi P., *op. cit.*, pag. 74

66 Belluzzi A., Conforti C., *op. cit.*, pag. 12

67 Ivi, pag. 8

68 Portoghesi P., *op. cit.*, pag. 75

69 Belluzzi A., Conforti C., *op. cit.*, pag. 35

70 Ibidem

71 Portoghesi P., *op. cit.*, pag. 76

ispirato da altri presupposti, si diffonde lentamente in Italia. Come riportano Belluzzi e Conforti:

<sup>72</sup>“L’esibizione del cemento armato nella sua grana grezza e nel suo risalto plastico corrisponde al gusto per il *béton brut* manifestato da Le Corbusier nell’unità d’abitazione di Marsigila e in numerose opere successive. Questa maniera — che a partire dagli anni Sessanta avrà una diffusione generalizzata e capillare — tarda ad affermarsi, soprattutto in Italia, dove una cultura architettonica frazionata in molteplici tendenze pare concorde solo nell’escludere costruzioni rudi e aggressive, preferendo i toni smorzati e un’eleganza intellettualistici talvolta estenuata”.

Precursore di questa tendenza è Vittoriano Viganò, il quale, raccolta l’eredità di Le Corbusier, tenta una rilettura del Razionalismo italiano coniando uno stile suo personale, assimilabile al Brutalismo inglese.<sup>73</sup> L’architetto milanese, opponendosi fermamente all’ambientismo declamato dagli organici e allo storicismo lirico, trasfigura l’immagine massiccia del cemento armato con la leggerezza del vetro e dell’acciaio. Nella villa di André Bloc si condensano una serie di soluzioni elaborate precedentemente: la collocazione in un contesto eccezionale - assimilabile a quello della *Casa Malaparte* -, lo studio geometrico dell’impianto - che mantiene le caratteristiche di apertura e flessibilità che contraddistinguono *La Saracena*-, il dialogo intimo con il paesaggio e la predisposizione di uno spazio per l’arte - ricordo della *Villa Studio*-. Gli indirizzi operativi che conducono <sup>74</sup>Viganò al risultato della *Casa La Scala* sono sintetizzati da Muselli, la quale sostiene che nella villa si nota perfettamente l’impronta brutalista - visibile nella capacità dell’architetto di “capire le materie nella loro essenza (e) usarle nelle loro qualità tecniche, espressive ed estetiche”, ma non solo.<sup>75</sup> Muselli sostiene infatti che Viganò, in questo progetto, è anche eclettico - poiché capace di “scegliere tra i vari principi (e) tentare di accordarli tra loro senza cambiare opinione a seconda delle diverse mode”- e organico - poiché abile nell’ “organizzare e relazionare spazi, colori, materiali e forme con la realtà incostante”, ma anche formalista e espressionista. E’ quindi rappresentativo di una complessità del fare architettura che ne testimonia il valore.

Nel frattempo, l’architettura italiana - con l’eccezione di questi casi isolati -, persa

72 Belluzzi A., Conforti C., *op. cit.*, pag. 20

73 Ivi, pag. 17

74 Muselli E., *op. cit.*, pag. 121

75 Ibidem



l'impronta razionalista, <sup>76</sup>“trova difficoltà a individuare strumenti compositivi che, pur senza cristallizzarsi in uno stile, riflettano coerentemente le nuove acquisizioni concettuali”. Il ripiegamento verso l'organicismo, d'altra parte, nasconde comunque dei rischi: da una parte un'enfasi eccessiva nella ricerca di un espressionismo che <sup>77</sup>“cerca di rappresentare sentimenti, stati d'animo o il contenuto stesso dell'edificio”, dall'altra si assiste a un ripiegamento verso il localismo e <sup>78</sup>“il sentimentalismo stantio del pittoresco folcloristico delle costruzioni di stile minore”.

L'architettura organica, che era stata promossa in prima istanza nel 1945 da Bruno Zevi attraverso il testo *Verso un'architettura organica*, è vista ora come il superamento dei principi del razionalismo e del movimento moderno. Le riflessioni proposte dalla critica del tempo sono sintetizzate da Belluzzi e Conforti:

<sup>79</sup>Zevi indica quale carattere distintivo dell'architettura organica, rispetto a quella razionalista, il fatto di essere «funzionale anche sul terreno della psicologia», ma pure Rogers propone un «grado superiore» di funzionalismo e persino Giedion finisce per accogliere «il ritorno alla misura umana, alla considerazione dei diritti dell'uomo di fronte alla tirannia della macchina». La revisione del funzionalismo — il supporto concettuale che stabilisce relazioni ambivalenti fra spazi architettonici e comportamenti sociali — risale agli anni Trenta. Sono messi in discussione la metafora tecnologica della *machine à habiter*, il determinismo funzionale, il rapporto con l'ambiente, la poetica compositiva del purismo volumetrico. L'ambiguo concetto di «architettura a scala umana» — che gode di una fortuna internazionale — sintetizza la generale diffidenza verso il mondo tecnologico, già celebrato dai movimenti d'avanguardia, e l'interesse per la trama di relazioni psicologiche intessute tra l'individuo e l'ambiente.

<sup>80</sup>Nel nostro paese, più che nelle altre realtà europee, l'organicismo si connota di sensazioni positive, in netto antagonismo con il funzionalismo di matrice fascista. Zevi auspica quindi un cambiamento politico a favore di una nuova progettualità — architettonica e urbanistica — volta alla creazione di un ambiente adatto alla nuova società democratica. <sup>81</sup>Secondo quest'ottica, la “questione dell'abitazione” diventa prioritaria. I progettisti, cercando di non abbandonare una visione d'insieme, si

---

76 Belluzzi A., Conforti C., *op. cit.*, pag. 17

77 Ibidem, citando Bruno Zevi

78 Ibidem

79 Ivi, pag. 6

80 Ibidem

81 Muselli E., *op. cit.*, pag. 16

dedicano attentamente alla definizione dei criteri fondanti della casa. Significativo il testo di Rogers, <sup>82</sup>*Una casa a ciascuno*, nel quale si rivendica l'importanza della politica nelle scelte urbanistiche.

La polemica promossa da Zevi dà i suoi frutti, e in Italia si diffonde una forte tendenza al ripiegamento verso lo stile locale. Come ricordato da Belluzzi e Conforti:

<sup>83</sup>Nelle costruzioni rurali si cercano le invarianti di una salda tradizione, il controllo garantito da codici consolidati, l'immediatezza del rapporto fra esigenze abitative e repertorio formale. Per risolvere l'equazione funzionalista, ci si rivolge alle strutture primarie, in senso antropologico, dell'edilizia, alle soluzioni 'spontanee', non consapevoli, alle necessità più elementari dell'abitare.

A questo ritorno alle origini corrisponde però un fatto positivo: la <sup>84</sup>"reintegrazione dell'unità nel fare architettonico, con una stretta connessione della fase progettuale a quella esecutiva, e una più marcata attenzione per la consistenza materiale dell'opera e per il suo intorno atmosferico". I progetti degli anni Cinquanta, ormai lontani dalle astrazioni concettuali che avevano contraddistinto le opere dei decenni precedenti, producono manufatti edilizi all'insegna della concretezza e dell'esecuzione a regola d'arte. Questa tendenza è ben visibile in Toscana, e caratterizza il lavoro di Leonardo Ricci, che, in una delle regioni in cui il funzionalismo aveva attecchito poco, sintetizza perfettamente i presupposti che animano le due correnti attive nell'architettura italiana.

La *Villa Balmain*, al pari di molte altre sue case unifamiliari (le ville di Monterinaldi ad esempio) presenta infatti un fortissimo rapporto con il contesto - carattere tipico dell'organicismo-, visibile sia nel dualismo determinato da quell'impressione di sollevamento unito a un saldo ancoraggio a terra, sia nella scelta dei materiali, modellati con le materie del luogo. L'edificio però è avvicicabile, per composizione e materiali, anche all'eredità razionalista; come fatto da Viganò nella *Casa La scala*, per l'elaborazione della pianta Ricci si ispira per molti versi al funzionalismo lecorbusiano mentre, come Moretti, smorza i volumi puri accentuando la grana dei rivestimenti, mostrando l'anima del cemento armato lasciando l'impronta delle casseforme sull'intonaco bianco.

---

82      Pubblicato su *Domus* nel 1946

83      Belluzzi A., Conforti C., *op. cit.*, pag. 17

84      *Ibidem*

## Il percorso verso la contemporaneità

<sup>85</sup>Gli anni Sessanta sono caratterizzati da una crisi fortissima e la maggior parte delle riflessioni critiche sono rivolte a problemi di carattere urbanistico e politico. L'architettura, prima pensata a scala umana, deve ora confrontarsi con una nuova dimensione e un nuovo orizzonte, quello metropolitano. I profondi mutamenti sociali e territoriali del dopoguerra comportano nel lavoro dei professionisti un cambiamento concettuale che assume un'importanza nazionale e si impone in tutte le fasce generazionali. Perciò, mentre il dibattito si sposta dalle riflessioni sulla scala umana a quelle sulla scena urbana, le istanze elaborate nel corso del decennio precedente vengono riprese e approfondite e le ricerche portate avanti sul tema delle case unifamiliari continuano a produrre risultati interessanti. Partendo dalle esperienze del dopoguerra, i progettisti da una parte proseguono la linea del confronto storicistico, dall'altra si rivolgono alla definizione di un linguaggio nuovo.

All'inizio del decennio <sup>86</sup>il confronto con la storia costituisce ancora una volta, secondo Ciucci e Dal Co, il tema principale su cui confrontarsi, come testimoniano molti lavori, tra i quali si possono evidenziare quelli di Ponti e Portoghesi. Al ricorso storico si affianca però la tendenza ad affrancarsi dal post razionalismo, secondo quanto sostiene Pica:

<sup>87</sup>“Al di fuori dell'effimero «organicismo» che, in Italia, non sembra aver dato le prove migliori, la nuova architettura italiana, non certo dimentica del freno razionalista, ma di esso non più succube, sembra aver ritrovato quella forza espressiva e quella capacità di abbandono all'estro spontaneo delle più varie suggestioni, che costituiscono un suo antico retaggio”.

Figura chiave di questo periodo è ancora quella di Gio Ponti, il quale incarna l'immagine dell'architetto illuminato capace di accostare l'arte italiana del novecento all'architettura moderna. Se è vero che non è il solo ad appassionarsi contemporaneamente alle due discipline, è l'unico in grado di unirle sotto un unico indirizzo: preso atto dell'<sup>88</sup>“inarrestabile declino degli stili storici”,

---

85 Belluzzi A., Conforti C., *op. cit.*, pag. 46

86 Ciucci G., Dal Co F., *op. cit.*, pag. 45

87 Agnoldomenico Pica in Aloi Roberto, *Ville in Italia*, Hoepli, 1960, Milano, pag. XI

88 Belluzzi A., Conforti C., *op. cit.*, pag. 27

<sup>89</sup>“cerca di ricomporre il filo conduttore della progettazione grazie ad una forma architettonica «chiusa, esclusiva, autonoma, incontaminata, incorrotta, assoluta, definitiva, come un cristallo»”.

<sup>90</sup>I suoi progetti di questi anni vedono il ricorso a riferimenti naturali piuttosto che geometrici, con l'utilizzo sempre più frequente di elementi zoomorfi. Ponti sviluppa la ricerca di una unità architettonica che non deve essere determinata dalla somma di elementi ripetuti (come in un qualunque sistema modulare) ma che sia conseguenza della tensione di una forma che non può essere modificata. E' in questo quadro che deve essere analizzata la villa *Scarabeo sotto una foglia*, progetto decontestualizzato nel quale <sup>91</sup>“Ponti sostiene il primato della forma nei confronti della «misura umana» e del determinismo funzionale” (poi rielaborato da Nanda Vigo).

La villa è caratterizzata da alcuni elementi: la pianta ispirata alla forma di un insetto, il rapporto con il contesto che genera un organismo traforato in modo che in ogni punto della casa si possa guardare all'esterno – qualunque esso sia, dal momento che la villa è pensata come un progetto poetico offerto a chi lo possa realizzare -, la copertura ceramica, che crea diverse zone d'ombra per vivere l'esterno come l'interno. Se con questo progetto Ponti <sup>92</sup>“si fa portavoce di un'architettura illusiva, fondata sull'artificio, spingendosi a teorizzare la distinzione tra il prospetto e l'organismo architettonico”, nel realizzarlo Nanda Vigo va addirittura oltre e unisce arte e vita <sup>93</sup>generando un allestimento interno che piuttosto che essere ispirato a reali necessità domestiche, dialoga con la collezione del committente come in una installazione.

Nel frattempo i BBPR proseguono le loro sperimentazioni attraverso lo studio di una serie di soluzioni per la villa moderna. Nel loro lavoro si nota un'analogia procedurale con gli studi intrapresi da Libera prima e dopo la guerra: la soluzione scelta per la villa a Roncaro di Baveno, impostata sulla sovrapposizione delle due figure del rettangolo e del quadrato, si pone in continuità con le ricerche dell'architetto romano, e dimostra che l'eredità razionalista, lungi dall'essere dimenticata, è in realtà approfondita nei temi e nelle possibilità.

---

89 Ibidem

90 Ibidem

91 Ibidem

92 Ibidem

93 Dulio Roberto, *Ville in Italia dal 1945*, Electa, 2008, Milano, pag. 15

Nel frattempo, le stesse premesse conducono gli architetti della capitale a risultati molto diversi. <sup>94</sup>Come sostenuto da Dulio, la ricerca su Wright, propagandata da Zevi e dall'Apao, non resiste alla tentazione di ibridarsi alle istanze della tradizione, parere confermato anche da Benevolo, il quale sostiene che in questo periodo "la riflessione degli architetti militanti si amplia nel campo propriamente storico (utilizzando) il loro coinvolgimento per avvicinarsi in modo diverso agli avvenimenti del passato". E' in quest'ambito che si evidenzia la figura di Portoghesi, il quale secondo Belluzzi e Conforti, "lancia un ponte tra storiografia e progettazione" elaborando una architettura della memoria che supera l'esperienza de *La Saracena*. <sup>95</sup>Se Moretti aveva utilizzato cornici e modanature come elementi astratti dall'architettura classica ma privi di espressività, Portoghesi recupera gli stessi elementi legandoli alla terra. <sup>96</sup>Attraverso la reinterpretazione degli elementi fondanti del barocco romano, Portoghesi unisce infatti il *genius loci* a una attenta selezione dei materiali storici. Questa operazione, che si nota già in *Casa Baldi*, raggiunge la piena maturazione nella *Villa Bevilacqua* a Gaeta, nella quale è evidente <sup>97</sup>"un inaspettato recupero della tradizione moderna" ben visibile nella delineazione di un impianto con forma biomorfa – cosa che lega Portoghesi all'esperienza Pontiana –, nel riutilizzo in chiave moderna dei materiali del luogo, nell'utilizzo di arredi del periodo *art nouveau* – le sedie Mackintosh ad esempio -.

Queste esperienze sono portate alle estreme conseguenze dal giovane Renzo Piano all'inizio degli anni Settanta, il quale, attraverso il progetto delle Case Unifamiliari a Cusago, realizza una sintesi delle ricerche condotte in Italia dagli anni Trenta in avanti. <sup>98</sup>Perseguendo il filone del post razionalismo tecnologico e riflettendo sulla necessità di iniziare quel rispetto per l'ambiente naturale che era la premessa fondamentale a tutte le teorie organiche (anche se spesso proprio da queste dimenticata), Piano crea un architettura che se da una parte si pone come elemento di rottura rispetto alle esperienze precedenti dall'altra risulta esserne la naturale evoluzione. La Casa Unifamiliare mostra il linguaggio moderno attraverso il <sup>99</sup>"recupero di una concezione del fatto tecnologico più aderente alla realtà economica", utilizzando quei nuovi elementi <sup>100</sup>"il tubo, il traliccio, il reticolo, il giunto,

94 Ivi, pag. 12

95 Ivi, pag. 15

96 Belluzzi A., Conforti C., *op. cit.*, pag. 41

97 Dulio R., *op. cit.*, pag. 15

98 Dal Lago Adalberto, *Ville Moderne*, Fabbri Editori, 1966, Milano, pag. 118 ss.

99 Ivi, pag. 119

100 Belluzzi A., Conforti C., *op. cit.*, pag. 52

(che) vengono progressivamente riconquistati al lessico dell'architettura" e che costituiscono qui un nuovo ordine architettonico, risultato di quel procedimento di assottigliamento cominciato nella *Ville Savoye*. Al contempo, però, la villa di Cusago recupera il valore della conoscenza storica: scomponendo il volume architettonico in telai e lastre – come aveva fatto inizialmente Terragni – Piano crea un guscio altamente tecnologico che si ispira, dal punto di vista funzionale, agli antichi fienili. Le ricerche sugli interni si condensano in un organismo - che si presta alle esigenze allestitivo dei committenti, all'interno del quale (come in Viganò) gli ambienti sono determinati dalle scelte di arredo, indefinitamente variabili.

## CONCLUSIONI: LA VILLA PORTAVOCE DELLA MODERNITÀ

---

<sup>101</sup>Il tema della villa, come abbiamo visto, è complesso e ricco di spunti, in quanto frutto di un processo ideativo più complesso rispetto a quello di un altro tipo edilizio. Nella definizione della casa unifamiliare intercorrono infatti una serie di fattori sociali, e la difficoltà più grande che impone la sua realizzazione è quella di cogliere “tutti gli aspetti che vanno oltre la sua funzione verso valenze più complesse legate alle aspirazioni di un periodo, di un progettista, di un individuo/committente che proprio nella villa meglio possono esprimersi”. Proprio per questo motivo questo tema si configura come ideale per indagare l’evoluzione dell’architettura italiana a cavallo della guerra, momento di grandissima difficoltà non solo sociale, culturale ed economico che ha portato l’arte in un profondo stato di crisi. E’ fondamentale sottolineare come, secondo le parole di Muselli:

<sup>102</sup>“la continuità sia affidata preminentemente alla ricerca nel campo dell’arredamento e del mobile, quella ricerca che era stata al centro del razionalismo pre-bellico quando la situazione politica, negando agli architetti la possibilità di impegnarsi in opere a grande scala, troppo evidenti e quindi sospette, aveva lasciato campo libero all’assai meno noto e «controllabile» settore dell’arredo”.

Se è vero che la critica del dopoguerra si è soffermata maggiormente sulla questione della scala urbana, è anche vero che il lungo percorso di affermazione dell’architettura italiana, ricco di ostacoli, indecisioni e impedimenti, è passato soprattutto attraverso la realizzazione di case unifamiliari, in quanto unico vero campo libero alla sperimentazione.

Mentre i precetti razionalisti, abbandonati nelle opere pubbliche perché erroneamente associati all’immagine razionalista, sono recuperati dagli esponenti della modernità - che ritrovano nei progetti di Terragni, di Libera, di Figini e Pollini<sup>103</sup>“i temi cari a Le Corbusier, come le forme geometriche, la pianta libera, le finestre a nastro, l’uso dei pilotis” e a Mies Van Der Rohe - l’Italia scopre l’architettura organica, facendola sua attraverso la reinterpretazione di un legame con il contesto che passa anche per la storia dei luoghi. Fatto, questo fondamentale, se si considera, come sottolinea Pica, che:

---

101 Dell’Osso R., *op. cit.*, pag. 15

102 Muselli E., *op. cit.*, pag. 15 ss. Citando Viganò Vittoriano, Testimonianze ’45-’61: L’architettura degli interni e il mobile italiano dal dopoguerra ad oggi

103 Dell’Osso R., *op. cit.*, pag. 22

<sup>104</sup>“Un’altro dei caratteri più salienti della moderna villa italiana (è) la vastissima gamma delle sue varietà. Varietà che, sì certo, sono in reazione con la ricchezza e versatilità del temperamento italiano, ma che - più che dall’estro o dal capriccio - derivano le loro ragioni e i loro motivi da un continuo adeguamento - funzionale ma anche formale - alle condizioni del paesaggio, paesaggio che in pochi altri luoghi e in così piccolo spazio è così rapidamente e profondamente mutevole. [...] (Si tratta di) motivi differentissimi che oggi - come sempre è avvenuto - differentemente ispirano animano e condizionano l’architettura, un’architettura che - proprio perché si pone nella natura come fatto nuovo, diverso, staccato - mira ad acquistarvi cittadinanza legittima ascoltandone e interpretandone le imposizioni drastiche ma anche i suggerimenti arcani”.

Le possibilità offerte dal progetto di questa tipologia sono quelle che ne hanno determinato la fortuna: la collaborazione tra fruitore e interprete unita a una libertà espressiva determinata in particolare dalla mancanza di vincoli paesaggistici, economici e realizzativi unita alla possibilità di sperimentare forme, temi e materiali. Per questo, nonostante sia stato fortemente snobbato dalla critica, il tema della <sup>105</sup>“casa unifamiliare (è in realtà) il fecondo terreno di elaborazione, spesso attraverso la versione delle *‘habitations particulières’*, di un insieme di architetture altamente significative dal punto di vista formale o stilistico e pertanto valutabili quali memorabili tappe della evoluzione linguistica del Movimento Moderno”. <sup>106</sup>In Italia il numero di realizzazioni e i risultati raggiunti dimostrano l’originalità e la fecondità della nostra architettura, non certo ridotta, come qualcuno suppone, a pura rielaborazione delle istanze europee, ma piuttosto particolarmente attiva e libera di esprimersi laddove politica ed economia non riescono a frenare l’invenzione. Per questo le ville italiane possono essere considerate <sup>107</sup>“veri e propri emblemi della narratività del moderno e della sua poetica, capaci di porsi oggi come la più positiva eredità della sua tradizione”.

---

104 Agnoldomenico Pica in Alois R., *op. cit.*, introduzione

105 Folli Maria Grazia, *Abitare, Figure del progetto, Spazi dell’esperienza*, Unicopli, 2000, Milano, pag. 16

106 Dulio R., *op. cit.*, pag. 22

107 Folli M. G., *op. cit.*, pag. 16







CASI STUDIO

---

Ville in Italia dagli anni Trenta agli anni Settanta



<sup>1</sup>“L’opera di Figini e Pollini è caratterizzata fin dagli inizi da un impegno costante verso una ricerca progettuale svincolata da canoni accademici e modelli culturali codificati e transitori”. Il loro sodalizio artistico e professionale <sup>2</sup>“comporta (infatti) un singolare amalgama: di preclusioni verso l’accademismo dominante, di obiezioni mosse alle avanguardie storiche, di apprezzamenti rivolti a una ricerca funzionale già dispiegata in pieno all’estero”. <sup>3</sup>Analizzando la loro opera, risultato di trent’anni di intenso lavoro, appare immediatamente chiaro che le loro azioni sono dominate dalla consapevolezza, dalla volontà di trasmettere alla società quegli ideali di cultura e di gusto attraverso lo svolgimento di un’attività pratica, che risponda a problemi sentiti e reali.

Luigi Figini nasce a Milano nel 1903. Frequenta il liceo classico, dilettandosi anche nella pittura, e poi il Politecnico, dove la ricerca del nuovo lo avvicina a Terragni, Larco e Rava. Consegue la laurea nel 1926, l’esame di stato nel 1939.

Gino Pollini, di origine roveretana, nasce nel 1903. Trascorre a Roma gli anni della guerra e, dopo gli studi liceali, si iscrive alla facoltà milanese di Ingegneria dove coltiva amicizie con diversi artisti, tra i quali Melotti, Depero e Libera. Nel 1923 passa agli studi in architettura, dove entra immediatamente in contatto con Figini e Terragni, con i quali fonderà, tre anni più tardi, il Gruppo 7.

L’impegno dei componenti del gruppo 7 è rivolto, principalmente, al rinnovamento dell’architettura italiana: Figini e Pollini diventano quindi membri del CIAM, del MIAR e giornalisti della rivista “Quadrante”, partecipando a diverse iniziative in Italia e all’estero. La loro stretta collaborazione, iniziata subito dopo la laurea, durerà fino al 1984, anno della morte di Figini. Secondo il duo artistico il rinnovamento in campo architettonico deve coincidere <sup>4</sup>“con la sperimentazione su tecniche e materiali nuovi, e non con la replica di modelli stilistici o decorativi”. Nonostante i buoni propositi, i progetti degli anni venti sembrano non riuscire a rispecchiare lo spirito fervente delle loro critiche: il primo progetto noto è quello per la Casa del Dopolavoro, presentata alla III Mostra delle arti decorative a Monza.

1 Alè F., Bertelli G., Guidarini S., *Figini e Pollini e Milano*, in «Domus», n. 695, giugno 1988

2 Savi Vittorio, *Figini e Pollini. Architetture 1927-1989*, Electa, 1990, Milano, pag. 7

3 Blasi Cesare, *Figini e Pollini*, Edizioni di Comunità, 1963, Milano, pag. 10 ss.

4 Savi V., *op. cit.*, pag. 7

<sup>5</sup>Nel 1929 Pollini partecipa, con Adalberto Libera, al concorso per il piano di ampliamento della città di Bolzano. Il primo premio ex aequo diventa l'occasione per acquisire nuovi incarichi: Pollini realizza, per l'Esposizione dell'Alto Adige, l'appartamento elettrico. Inizia la sperimentazione che porterà all'ideazione delle case della triennale.

La casa elettrica, nata nel 1930 dalla collaborazione con Frette, Libera e Bottoni e presentata in occasione della IV triennale,<sup>6</sup> deluse le attese, in quanto la ricerca progettuale sembrava più improntata a definire le relazioni che un'architettura funzionale e purista avrebbe potuto stabilire con un ambiente che ancora non ne aveva constatato l'apparizione. Questo edificio, comunque notevole,<sup>7</sup> "si distingueva, oltre che per l'impiego di mobili in lucente metallo cromato, anche per l'allestimento dell'ambiente cucina, dove il tema dell'elettrificazione aveva consentito di applicare i criteri sull'organizzazione razionalizzata del lavoro domestico" a seguito degli studi condotti nel 1925 da Grete Schutte-Lihotzky per la cucina di Francoforte. <sup>8</sup>Il progetto della Casa elettrica segnò anche l'inizio, per Figini e Pollini, di una riflessione più generale del complesso rapporto tra natura e architettura razionale. La doppia vetrata della casa elettrica, infatti,<sup>9</sup> "confonde i nuovi metalli, le nuove vernici, i prodotti dell'industria elettrica con gli alberi della villa Reale monzese". Lo stesso Figini, a proposito della Casa elettrica, dichiarò che<sup>10</sup> "grazie alle possibilità offerte dalla «meravigliosa tecnica del cemento armato» le pareti della casa sono scomparse e si sono trasformate, mentre le finestre sono diventate mutevoli quadri luminosi favorendo in tale modo «l'invasione della natura dentro l'ambiente e l'evasione dell'ambiente fuori in mezzo alla natura»".

La svolta avviene nel '32-'33, con la realizzazione di <sup>11</sup>"edifici dove l'architettura è arricchita dall'acquisizione di delicati strumenti progettuali, quali i metodi matematici di proporzionamento armonico delle planimetrie e degli elementi in facciata[...]". Tra questi particolarmente significativa è la Villa Studio per un artista, presentata in occasione della V triennale.

5 Gregotti Vittorio, Marzari Giovanni (a cura di), *Luigi Figini Gino Pollini. Opera completa*, Electa, 1996, Milano, pag. 519

6 Ibidem

7 D'amato Gabriella, *Storia del design*, Bruno Mondadori, 2005, Milano, pag. 110

8 Gregotti V., Marzari G. (a cura di), *op. cit.*, pag. 510

9 Savi V., *op. cit.*, pag. 7

10 Gregotti V., Marzari G. (a cura di), *op. cit.*, pag. 510

11 Savi V., *op. cit.*, pag. 8

Nel frattempo Pollini, allora Segretario del gruppo milanese del MIAR, contribuisce all'organizzazione della II Esposizione di architettura razionale italiana, allestita presso la Galleria di Roma nel 1931.

Nell'ambito della V triennale avviene l'incontro più importante della carriera di Figini e Pollini, quello con Adriano Olivetti, personaggio di spicco che incarnava quella figura illuminata di industriale-intellettuale che poneva una grandissima fiducia nell'architettura moderna. <sup>12</sup>“L'incontro con Olivetti fu il giusto premio per la loro cospicua e coerente attività svolta durante il primo decennio; quanto mai tempestivo, questo incontro fu di giovamento generale, esso bastò a mantenere in vita un pensiero che nelle sfere ufficiali si andava rapidamente spegnendo nell'euforia della rinnovata grandezza italiana e nel suo mito della forza volta alle conquiste territoriali.” Olivetti fu il primo in Italia a comprendere che le industrie dovevano essere promotrici dell'innovazione, anche a livello sociale; quindi commissionò a Figini e Pollini la costruzione delle nuove Officine Olivetti (1934-40), dell'asilo nido e della casa popolare (1933-41), delle case per impiegati (1940-42) della fascia di servizi sociali (1954-57) e della fabbrica ICO (1955-7)”. Figini e Pollini saranno dunque <sup>13</sup>“tra gli interpreti più importanti del progetto politico-sociale di Olivetti, la creazione di una 'Comunità' intesa come un luogo dove la dimora dell'uomo non sia in conflitto né con la natura, né con la bellezza, e ove ognuno possa andare incontro con gioia al suo lavoro e alla sua missione” <sup>14</sup>“L'insieme delle realizzazioni di Ivrea, raccordate l'una all'altra, individuano un tipo di habitat che in fondo i nostri progettisti avrebbero consegnato a qualsiasi trasformazione urbana e territoriale; persino un'architettura emergente come l'asilo-nido (1939-41), che sutura la spazialità con la sfera imperscrutabile del benessere della gente -grandi e piccoli all'interno di un manufatto edilizio- si pone quale opera standard, e rappresenta la radice di numerose tappe dell'intera carriera figiniana-polliniana”. Il lavoro a Ivrea è l'occasione, per i progettisti, di ribadire i loro principi, come sottolinea Blasi:

<sup>15</sup>“Diventa qui esplicito il concetto che sono gli edifici a configurare gli spazi esterni con i loro qualificati involucri. Viene confermata la figurazione della strada come luogo felice d'incontro e di comunicazione, quale appartenente all'uomo e non al superuomo; i rapporti tra la strada e gli edifici forniscono il quadro di

12 Blasi C., *op. cit.*, pag. 19

13 Gregotti V., Marzari G. (a cura di), *op. cit.*, pag. 510

14 Savi V., *op. cit.*, pag. 8

15 Blasi C., *op. cit.*, pag. 19

una scena urbana di nuovo conio. Le prime esperienze riaffiorano rimediate; le superfici hanno valori qualificanti nella definizione degli spazi scoperti e non li bloccano, li assorbono nei volumi leggeri o li riflettono”.

Negli anni trenta inizia anche la partecipazione ai grandi concorsi; Figini e Pollini concorrono a quello del Palazzo del Littorio, nel 1934, con i BBPR e Danusso, e, con Lingeri e Terragni, a quello per la Scuola d'arte di Brera, nel 1935.

Nel frattempo Adriano Olivetti non si limita a commissionare opere a Ivrea; nel 1936 avvia l'incarico per il Piano regolatore della Valle d'Aosta, incarico particolarmente amato, soprattutto da Figini, per la possibilità di studiare su larga scala il rapporto del costruito con l'ambiente naturale.

Gli anni della guerra non frenano l'attività degli architetti, che tra il '40 e il '44 realizzano la Villa a Cartabbia, presso Varese, e una tomba al cimitero Monumentale di Milano, decorata da una scultura di Melotti. La collaborazione con quest'ultimo, iniziata dal bassorilievo per la Casa elettrica, è diventata ormai una costante del lavoro del duo milanese.

Nel dopoguerra <sup>16</sup>“il lavoro di Figini e Pollini, al riparo di una committenza illuminata, valutato con attenzione dalla critica dei migliori, attraversa lunghe fasi eteronome suggerendo emblematici motivi di resistenza alle crisi che sembrano pervadere l'architettura italiana”. Tra il '45 e il '49 i due architetti realizzano una serie di edifici per appartamenti. Tra questi, nell'ambito dell'edilizia residenziale sovvenzionata, si occupano del quartiere Ina Casa di via Dessiè a Milano, insieme a Gio Ponti. Contestualmente viene realizzato anche il complesso di via Broletto a Milano in un lotto generato dal disastro bellico. Composto da due corpi di fabbrica, di sette e undici piani, questo edificio è noto soprattutto perché in esso continua la sperimentazione relativa ai giardini pensili, già cominciata nel 1934 con l'edificio di via Annunciata. I risultati della loro ricerca, durata più di vent'anni, sul rapporto tra natura e costruito sfocia in un libro, pubblicato da Figini nel 1950, *L'elemento verde e l'abitazione*. Nel libro si evidenzia come <sup>17</sup>“le soluzioni sperimentate in opere come la *Casa elettrica* e la *Villa-studio* e più concretamente realizzate nella *Casa al villaggio dei Giornalisti*” portino alla declinazione di un terrazzo-giardino, l'elemento nel quale trovano posto opere plastiche che conferiscono a quell'ambiente quel qualcosa in più per l'opera, la casa stessa e l'ambiente.

---

16 Savi V., *op. cit.*, pag. 11

17 Gregotti V., Marzari G. (a cura di), *op. cit.*, pag. 513



Negli anni '50 un progetto che acquista particolare rilevanza è quello della Chiesa della Madonna dei poveri al quartiere Baggio a Milano, progetto che consente a Figini e Pollini di confrontarsi con il tema del sacro. <sup>18</sup>“Le strutture portanti dalle superfici scabre e le luci conformanti lo spazio della chiesa [...] testimoniano di un pensiero progettuale in corso di rigenerazione”, votato ad un <sup>19</sup>“sorvegliato sperimentalismo”. Nel frattempo proseguono le commissioni Olivetti, con l'ampliamento delle officine e la sistemazione a verde del Centro Studi e del quartiere di Via Castellamonte.

All'inizio degli anni sessanta il gruppo si occupa della realizzazione del complesso industriale della Manifattura Ceramica Pozzi, presso Caserta. Anche in questo caso il principio ideatore, il rispetto della natura e del paesaggio, fa propendere i progettisti per una soluzione di salvaguardia delle piante preesistenti, incorporate nel corpo di fabbrica. Nello stesso decennio si occupano della progettazione della Chiesa di San Giovanni e Paolo a Milano e delle Case IACP a San Giuliano Milanese.

A cavallo degli anni ottanta la realizzazione più impegnativa, ultimo vero confronto tra i due architetti, è quella della Mater Ecclesiae di Roma, condotta in collaborazione con Giulio Marini.

Nel 1984 muore Luigi Figini. L'attività lavorativa di Gino Pollini proseguirà in collaborazione con alcuni giovani progettisti recentemente entrati nello studio, tra questi lo stesso Marini e Giacomo Polin. Gino Pollini muore nel 1991 a Milano.

---

18 Savi V., *op. cit.*, pag. 12

19 Savi V., *op. cit.*, pag. 12



## Villa studio per un artista, Milano

---

La Villa studio per un artista, realizzata nel 1933 da Figini e Pollini con la collaborazione di Guido Frette, è in realtà parte di un complesso più ampio di edifici proposti dagli architetti italiani in occasione della V *Biennale delle arti decorative*. Il progetto non può dunque essere spiegato se non alla luce di tale manifestazione.

<sup>20</sup>Il 1933 per la biennale è un anno particolare. E' a partire da questo momento, infatti, che l'esposizione sarà realizzata con cadenza triennale. Ed è sempre in questo anno che la mostra viene spostata da Monza a Milano, nella nuova sede –il Palazzo dell'arte- appositamente pensata da Giovanni Muzio. Le novità introdotte in occasione dell'evento –l'inaugurazione della nuova sede e il nuovo calendario- fecero propendere gli organizzatori per un tema espositivo in analogia con l'edizione precedente. Come nell'ultima occasione monzese si decise quindi di utilizzare gran parte delle aree del parco adiacenti al palazzo, all'interno del quale furono costruiti trentatré edifici a carattere provvisorio, completamente arredati, nell'ambito di quella che è universalmente nota come *Mostra dell'abitazione*.

Il comitato promotore, e Gio Ponti in particolare, voleva proseguire, attraverso la mostra, quel discorso relativo alla casa moderna già iniziato nel corso della IV triennale, in un periodo in cui la quantità delle abitazioni in Italia era insufficiente.

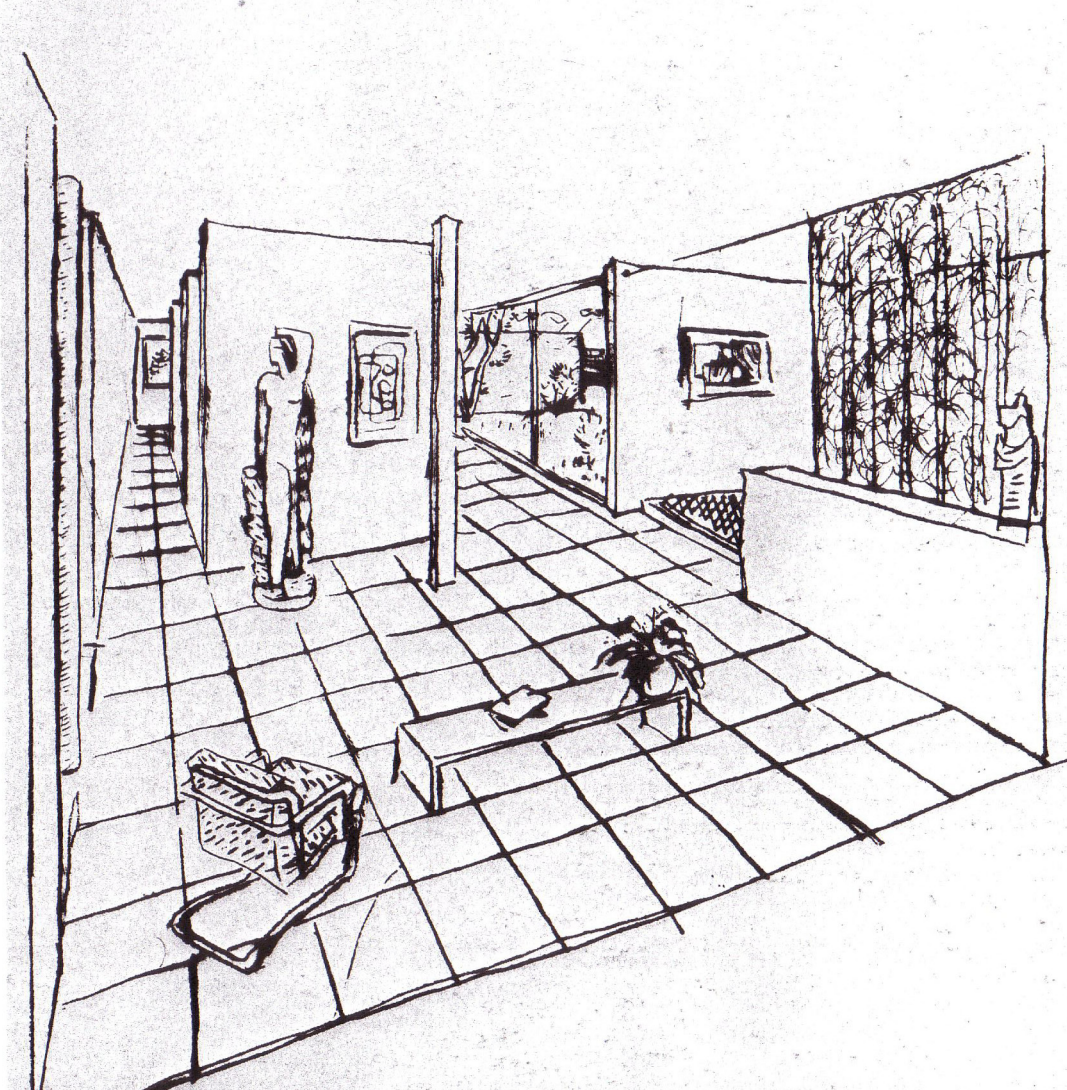
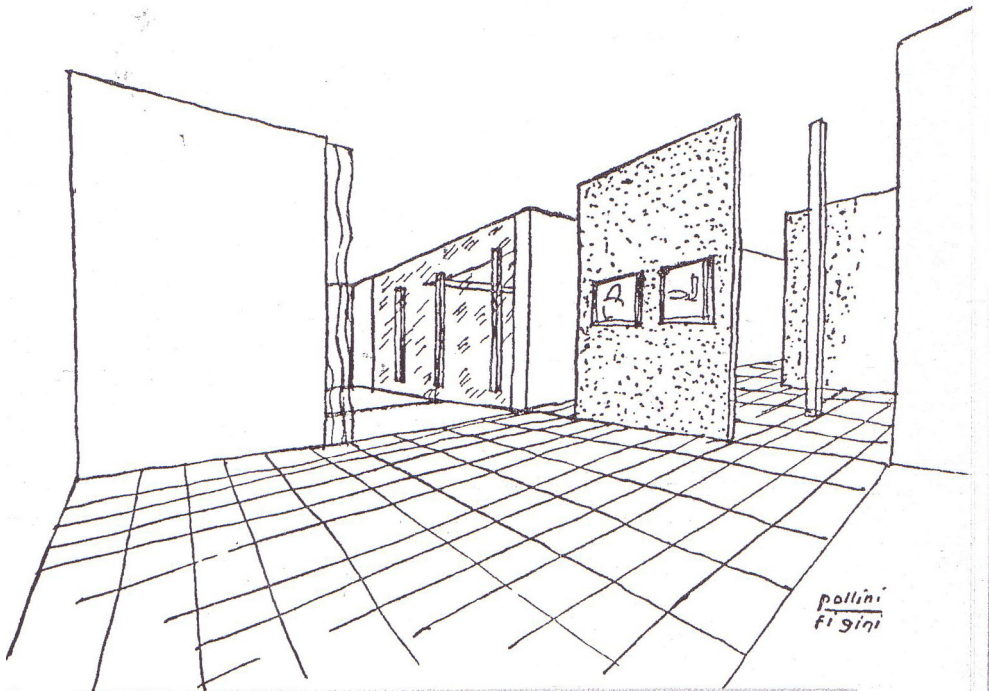
<sup>21</sup>“Lo scopo principale era quello di evitare la tradizionale e frammentaria rassegna di oggetti per indicare invece completi modelli abitativi destinati a una più vasta campionatura sociale”. In realtà i progetti proposti non rispecchiarono le attese in tal senso, in quanto solo la costruzione proposta da Griffini e Bottoni era effettivamente studiata per la risoluzione del problema. Piuttosto, quello che i partecipanti alla mostra indagarono, fu la questione della “casa moderna” e cioè la difficoltà di identificare un linguaggio univoco capace di esprimere le diverse esigenze della committenza, e al tempo stesso di sintetizzare modernità e tradizione. I padiglioni erano dunque <sup>22</sup>“studiati per l'artista, lo sportivo, l'aviatore, la coppia di sposi facoltosi, insomma gli stereotipi, diremmo un po' da romanzo di Liala, della borghesia medio-alta, considerata l'unica classe in grado di comprendere e apprezzare l'innovativa svolta tecnica, artistica e produttiva del

20 Per la parte introduttiva si veda il testo di Trivellin Eleonora, 1933, *La Villa Razionalista. BBPR/Terragni/Figini e Pollini*, Alinea, 1996, Firenze p. 16-52

21 D'amato G., *op. cit.*, pag. 111

22 Ibidem

Fig 1\_Villa Studio\_Disegni di studio



linguaggio moderno”. In questo senso le ville costruite non delusero le aspettative, anche se non a caso i progetti che suscitarono maggiore interesse furono quelli di stampo razionalista.

Tra le ville presentate, la Villa-studio per un artista fu una di quelle che attirò il maggiore interesse, probabilmente perché rifletteva in modo chiaro l’acceso dibattito sull’architettura italiana allora in corso. L’edificio rispecchiava, infatti, quei caratteri, enunciati nel manifesto pubblicato su *Rassegna Italiana* tra il 1926 e il 1927, che determinavano la “nuova architettura” promossa dai componenti del Gruppo 7. In primis il fatto che la “nuova architettura” –quella razionalista- fosse pensata per soddisfare le esigenze di persone ricche e colte, persone pronte ad accettare le trasformazioni di gusto che avrebbero caratterizzato gli anni a venire. L’artista oggetto dell’indagine portata avanti da Figini e Pollini si distingueva, infatti, non per la sua produzione, ma per il suo modo di vivere, permeato da un moderno spirito di espressione.

Alla base del lavoro svolto dal gruppo progettuale della villa studio per un artista c’è la ricerca di una forte spiritualità. <sup>23</sup>“Figini e Pollini, non ancora trentenni, diedero vita in questa occasione ad una delle opere che hanno segnato la storia dell’architettura di questo secolo in Italia”. La villa appare immediatamente come la continuazione di quello studio iniziato nel 1930 con la Casa elettrica, all’interno della quale erano stati approfonditi principalmente gli aspetti funzionali e meccanici della costruzione. Nel 1933 Figini e Pollini pongono dunque l’accento sulle questioni più puramente teoriche, su quelle caratteristiche mediterranee che erano state accantonate in una prima fase e che costituiscono invece il punto forte di questo nuovo edificio.

La villa, <sup>24</sup>“a struttura in acciaio con pilastri a sezione quadra formati dall’accostamento di due profilati a U disposti secondo un reticolo ad intervalli costanti nelle due direzioni ortogonali, era inscritto in pianta in un rettangolo aureo, e si disponeva attorno a due spazi a cielo libero”. <sup>25</sup>L’edificio si articolava dunque attorno a due cortili che davano luce ed aereazione agli ambienti interni. Il primo cortile, sul quale si affacciavano l’atelier, la cucina e le stanze dei domestici, era parzialmente semicoperto da un impluvio di reminescenza pompeiana. Qui, <sup>26</sup>“al

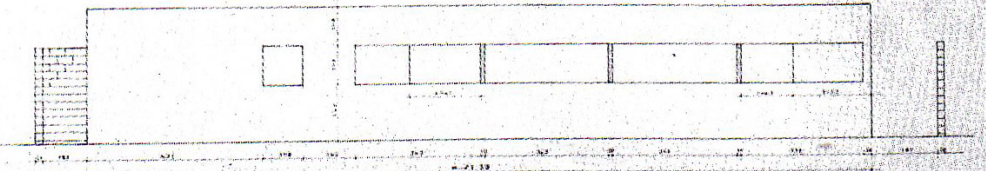
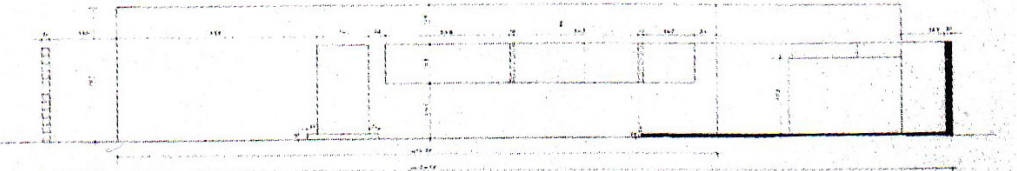
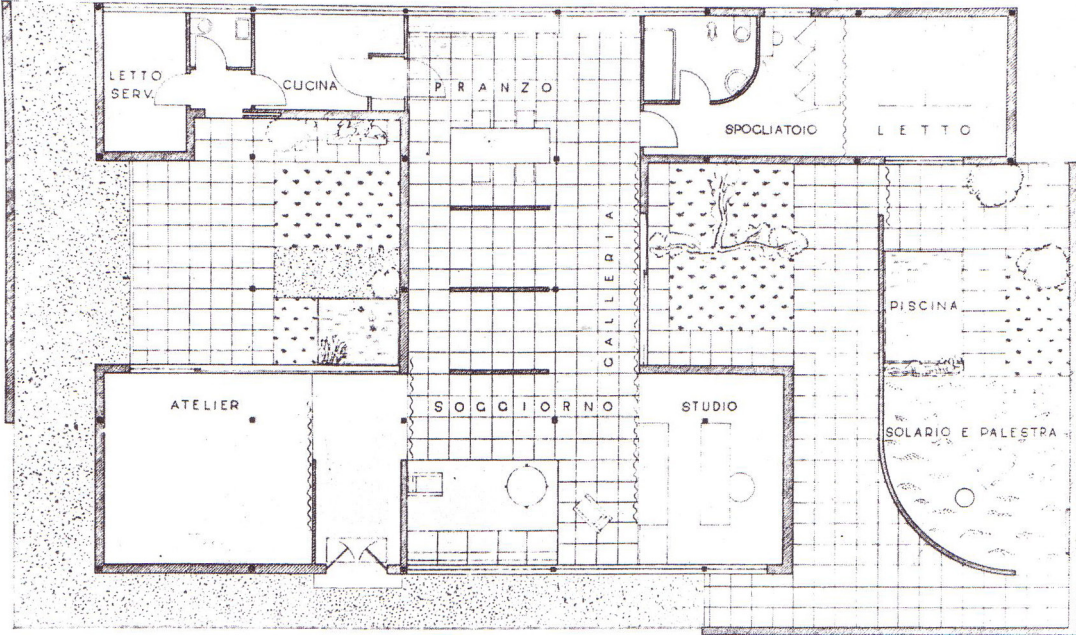
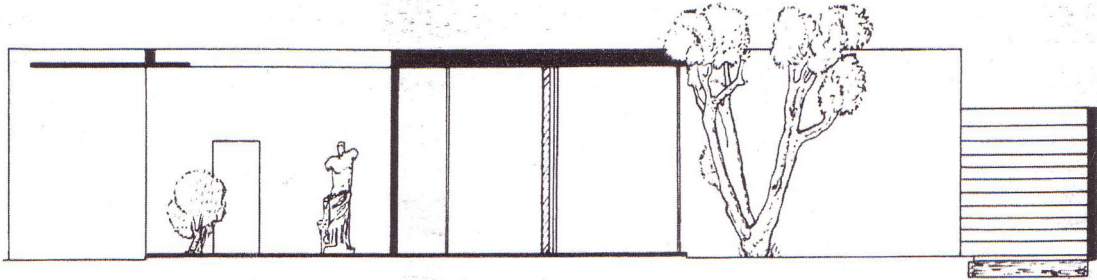
23 Gregotti V., Marzari G. (a cura di), *op. cit.*, pag. 270

24 Ibidem

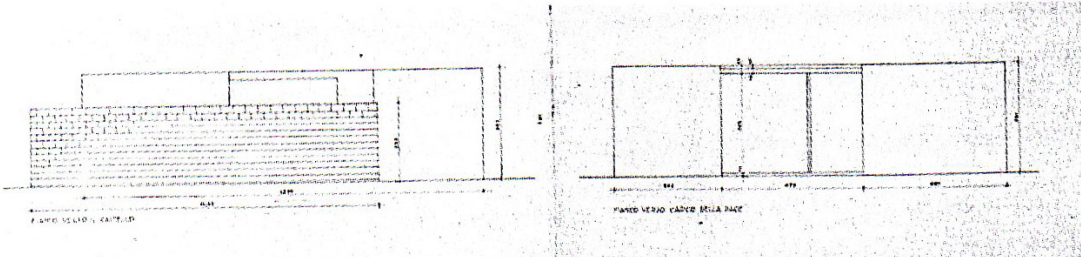
25 D’Amia Giovanna, *L’isola degli artisti: un laboratorio del moderno sul lago di Como*, Mimesis, 2005, Milano, pag. 126

26 Savi V., *op. cit.*, pag. 20

Fig 2\_Villa Studio\_Pianta, sezione e prospetti



VILLA STUDIO - PER UN ARTISTA Scala: 1:50



di là di una vasca con piante acquatiche, dei cespugli e del rettangolo di prato era posta, come fondo prospettico, sull'asse visuale dell'ingresso, una scultura" a due colori, illuminata dall'alto. Sul secondo cortile, sviluppato su tre lati attorno ad un grande pruno rosso si affacciava invece la zona notte, composta da camera da letto, spogliatoio e bagno. La zona giorno, comprendente la sala da pranzo, una galleria espositiva e un vasto soggiorno con annesso studio, costituiva la spina centrale dell'edificio. All'esterno, oltre un setto basso a chiusura del secondo cortile, una piscina in marmo -posta in corrispondenza della porta finestra della camera da letto- concludeva l'impianto planimetrico rettangolare.

<sup>27</sup>La disposizione degli ambienti principali lungo i cortili è stata determinata dalla ricerca di una maggiore intimità, ricerca che ha portato i progettisti a limitare l'apertura verso l'esterno e ad aprire grandi pareti scorrevoli di cristallo verso le bucaure interne. Questa soluzione, che permetteva anche un graduale adattamento all'ambiente circostante –con la ripresa delle specie arboree del parco anche negli spazi privati esterni-, serviva anche ad aggirare il problema dell'insolazione estiva. La villa presentava dunque una fortissima continuità spaziale tra interno ed esterno, qualità che si ritrova in molte altre opere del razionalismo maturo (si veda ad esempio Casa Malaparte a Capri).

Come tutte le case della triennale, anche la *Villa studio per un artista* era definita nei minimi dettagli, arredata con una 'famiglia' di mobili composti in legno laccato, cristallo colorato e tubolare cromato. Sono i primi prototipi di una serie successiva di rielaborazioni che occuperanno i progettisti durante tutti gli anni trenta, e che, come sottolineano Gregotti e Marzari:

<sup>28</sup>"danno forma in questa occasione per la prima volta al concetto ed alla pratica degli interni come "paesaggio artificiale", in cui i singoli elementi di arredo sono i muti attori di una scena che va ben al di là del mero allestimento domestico, e che trovano nell'architettura il proprio criterio ordinatore."

Nella progettazione della villa i due architetti hanno anche scelto di riservare grande spazio alle creazioni artistiche, sicuramente in analogia con il tema scelto ma non solo. <sup>29</sup>"Molto probabilmente la scelta di dare un rilievo notevole alle opere d'arte, oltre ad essere motivata dal tipo di "abitante", può derivare anche dalla volontà di voler dimostrare, a chi imputava a questo tipo di architettura di

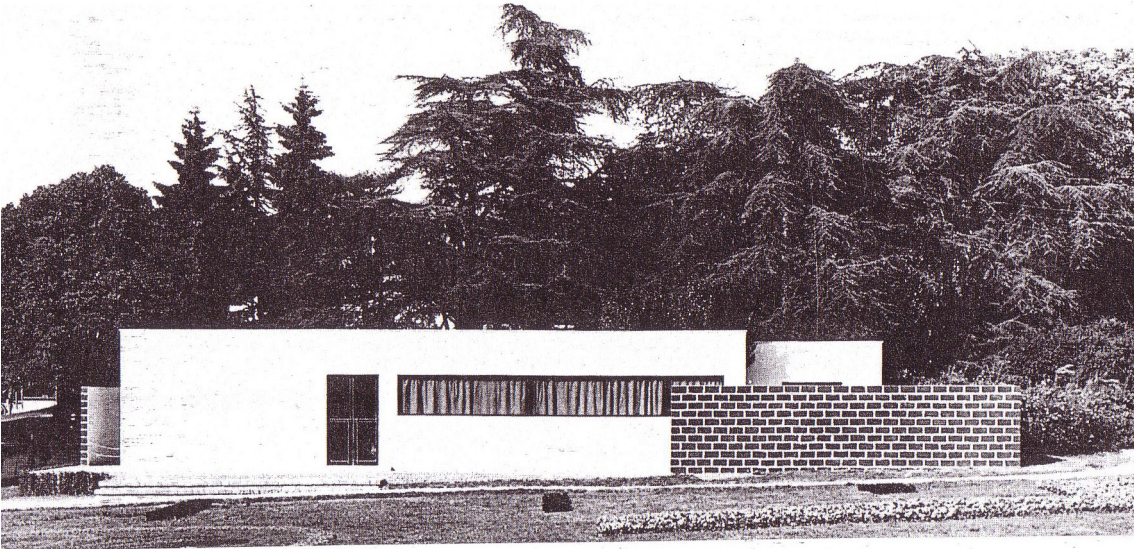
---

27 Savi V., *op. cit.*, pag. 20

28 Gregotti V., Marzari G. (a cura di), *op. cit.*, pag. 270

29 Trivellin E., *op. cit.*, pag. 99

Fig 3\_Villa Studio\_Viste dell'esterno: il cortile esterno e il prospetto





avere un carattere freddo e asettico di essere invece legata anche alla tradizione e, in particolare, alla tradizione classica”. Al progetto collaborarono gli artisti Lucio Fontana, Fausto Melotti e Angelo Del Bon, personalità molto attenti alle innovazioni culturali ma il cui linguaggio risultava essere, già allora, fortemente descrittivo. Fontana aveva realizzato la scultura a bordo piscina, Del Bon un affresco su una parete del cortile del pruno rosso e Melotti la statua equestre bicroma.

L'edificio presentava dunque l'unione di due diversi riferimenti culturali: quelli antichi, risalenti alla <sup>30</sup>“cultura architettonica della classicità come il patio e l'impluvium pompeiano, o del tardo gotico ‘italiano’ come il cortile della Ca’ d’oro”, e quelli contemporanei. Questa soluzione permise a Figini e Pollini di introdurre nel progetto<sup>31</sup>“un’attenzione inedita alla relazione contestuale dell’architettura attraverso la precisazione di un rapporto necessario con la natura e il verde circostanti”.

<sup>32</sup>Uno dei caratteri più importanti della costruzione era sicuramente lo studio del ritmo, determinato da intervalli costanti: “gli spazi ritmici si susseguivano (infatti) lungo le prospettive dei pilastri, evadendo dall’interno verso l’esterno”. Questo studio<sup>33</sup>“è quello che l’ha fatta spesso leggere come un’architettura “astratta” in quanto concepita, pur presentando risolte le esigenze di natura funzionale che inesorabilmente deve affrontare l’architettura a differenza delle altre arti, come una composizione di elementi nello spazio regolati, come dicono gli stessi autori, dal numero”. <sup>34</sup>E’ evidente come il diretto antecedente di questo *modus operandi* sia Mies van Der Rohe; e come per lo studio di questa villa Figini e Pollini si siano ispirati al celebre Padiglione di Barcellona e a Villa Tugendhat. Come nei progetti miesiani, infatti, anche qui viene data grandissima importanza al ritmo –l’utilizzo della sezione aurea, ad esempio-, ma anche alla scelta del materiale costruttivo – pietre non comuni, blocchi di cemento colorati in pasta messi in opera lasciando le giunture a vista, serramenti metallici essenziali- e alla sua relazione con le specie arboree, al fine di ottenere una immagine, che appare quasi casuale, di alta qualità esecutiva. Sono molti dunque gli elementi che fanno riferimento al padiglione; la ricerca di una naturale disposizione dei volumi puri nello spazio,

30 Gregotti V., Marzari G. (a cura di), *op. cit.*, pag. 270

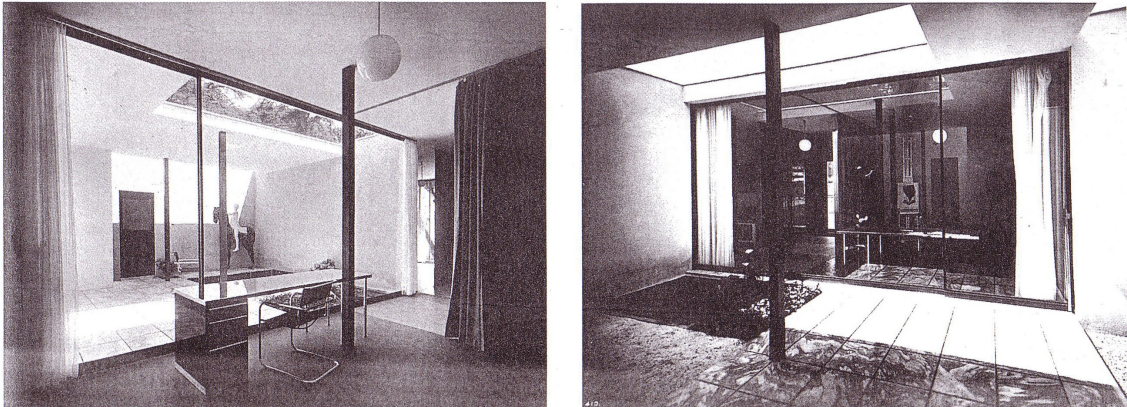
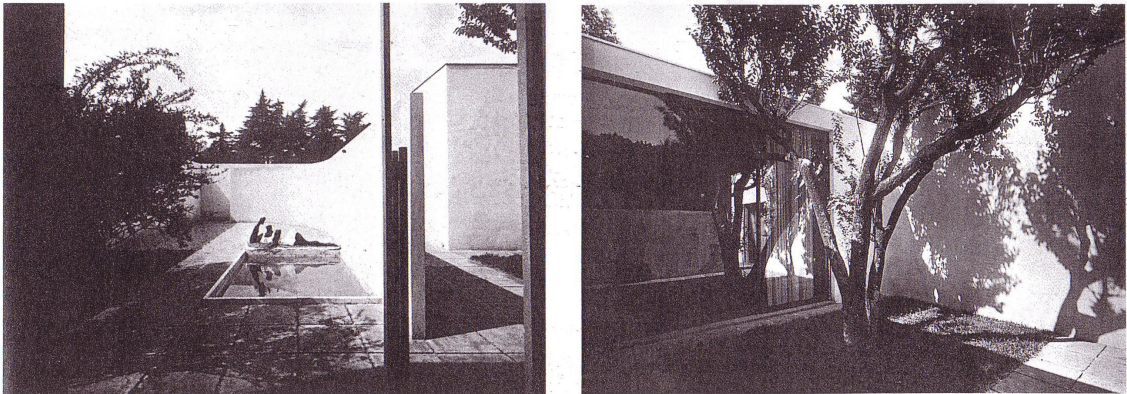
31 Ibidem

32 Savi V., *op. cit.*, pag. 20

33 Trivellin E., *op. cit.*, pag. 99

34 Gregotti V., Marzari G. (a cura di), *op. cit.*, pag. 270 ss.

Fig 4\_Villa Studio\_Viste dell'interno



217.

la loro articolazione astratta, la composizione rigorosa, lo studio attentissimo dei dettagli, la presenza silenziosa e sorprendente delle opere d'arte.

Lo stesso Pollini, riferendosi alla Villa studio per un artista affermò:

<sup>35</sup>“abbiamo in particolare cercato allora che le nostre opere, come fatti astratti, geometrici, conclusi, si ponessero sì in una posizione di isolamento e di distacco, ma anche che nello stesso tempo fossero in un più sicuro rapporto non soltanto con le presenze storiche, ma anche con quelle del spazio naturale, vicino ed intimo, o lontano e comunque diverso: il suolo, la luce, l'ombra, gli alberi, le montagne, l'orizzonte”.

Con questo testo Pollini rivendica <sup>36</sup>“la ricerca dei valori di umana intimità, ed insieme il desiderio di adattamento all'ambiente circostante aperto e continuo” denunciando il tentativo di <sup>37</sup>“raggiungere un armonia tra le forme chiuse e delimitate di Le Corbusier e il movimento fluido e asimmetrico del Padiglione di Mies van der Rohe a Barcellona”.

---

35 *Ivi*, pag. 274, citando Pollini

36 Blasi Cesare, *Figini e Pollini*, Edizioni di Comunità, 1963, Milano, pag. 31

37 Blasi C., *op. cit.*, pag. 31



Il forte dibattito che ha caratterizzato l'architettura italiana tra le due guerre è l'elemento generatore della produzione di Terragni, che in soli tredici anni di attività ha esercitato il suo grandissimo talento nello studio delle tematiche più significative del suo tempo. L'architetto si è dedicato con passione alla progettazione pubblica e privata, spaziando dai piani urbani alle residenze, alle opere monumentali, agli allestimenti per gli interni. E come i più grandi del suo tempo ha dimostrato di essere <sup>1</sup>“un artista completo e un uomo di grande cultura; (che) al di sopra e al di là dell'architettura e del disegno industriale, si dedicò alla pittura e alla scultura, all'incisione e alla grafica pubblicitaria, e ad una intensa attività culturale”.

Giuseppe Ercole Enea Terragni nacque a Meda il 18 aprile 1904. Figlio di un imprenditore edile e ultimo di quattro fratelli, mostra fin dall'adolescenza una spiccata predisposizione per il disegno e la composizione, attitudine fortemente incoraggiata dalla madre. Frequenta a Como la sezione fisico-matematica dell'istituto tecnico Cajo Plinio Secondo, nella quale si erano già diplomati il fratello Attilio e i pittori Manlio Rho e Mario Radice, suoi futuri collaboratori. Nel 1921 si iscrive alla Scuola superiore di architettura del Politecnico di Milano dove incontra tra i docenti Moretti e Portaluppi. Durante la carriera universitaria visita Roma e Firenze, studia i reperti archeologici e i tipi edilizi, gli ornamenti e le sculture, e si appassiona al lavoro di Michelangelo.

Il 1925 è il primo anno importante della sua carriera. Non ancora laureato – conseguirà il titolo in *Architettura, decorazione e prospettiva* l'anno successivo – si dedica al progetto della Villa Saibene e al concorso per il monumento ai caduti di Como. È l'occasione per iniziare la collaborazione con Pietro Lingeri, conosciuto in un corso parallelo all'università presso l'Accademia di Brera, all'epoca già professionista affermato. Ex stuccatore ed artigiano esperto nella posa del marmo, Lingeri sarà coinvolto in tutte le realizzazioni milanesi e nei più importanti progetti di concorso ai quali partecipò Terragni.

Dopo la laurea apre a Como lo studio con il fratello Attilio e con l'assistente Luigi Zuccoli, perito edile conosciuto durante la ristrutturazione dell'ottocentesco *Hotel*

---

1 Schumacher Thomas, *Giuseppe Terragni 1904-1943*, Electa, 1992, Milano, pag. 33, citando Emilia Terragni

*Metropol-Suisse*.<sup>2</sup>“Questo progetto, classico nei particolari, manieristico dal punto di vista compositivo, si attirò alcune critiche negative da esponenti di entrambe le parti in causa nel dibattito sull’architettura moderna”. Zuccoli avvicinerà il giovane Terragni proprio sul cantiere dell’hotel e da quel momento inizierà un sodalizio che si concluderà solo alla morte dell’architetto, quando l’assistente porterà a termine l’ultimo lavoro di Giuseppe, la Casa Giuliani Frigerio.

Tra il 1926 e il 1927 Terragni firma insieme ai componenti del Gruppo 7 i quattro articoli pubblicati su “Rassegna Italiana” poi considerati una sorta di manifesto per l’architettura moderna. Inizia in questo periodo dunque l’attività critica del professionista, impegnato in prima linea, attraverso la sua opera e i suoi scritti, nella definizione del razionalismo italiano. Il termine l’aveva coniato lui stesso, come riportato in una lettera inviata a Zuccoli, soprattutto in risposta alle invettive di Piacentini, principale architetto esponente del regime.<sup>3</sup>Il primo progetto considerato razionalista è sicuramente il Novocomum, una casa d’appartamenti sul lago decisamente osteggiata dalla critica e dalla cittadinanza per la sua connotazione eccessivamente moderna. Composto da volumi sottolineati da travi a sbalzo, con pareti lisce e angoli aperti, l’edificio è stato definito da Zevi “la prima opera di livello europeo”.<sup>4</sup>Nel corso dell’ideazione del Novocomum Terragni aveva, infatti, studiato attentamente l’architettura degli anni venti e all’edificio furono fin da subito attribuiti diversi riferimenti. La casa fu inizialmente considerata da alcuni come una rivisitazione del club Zujev, edificio moscovita il cui progetto, eseguito da Golosov tra il 1926 e il 1928, era stato pubblicato sulla rivista tedesca “Moderne Bauformen”. Le accuse di plagio rivolte in direzione di Terragni, determinate in particolare dalla soluzione d’angolo, furono difese strenuamente da Zuccoli, che sosteneva che riferimento principale fosse in realtà l’edificio di Caranchini, adiacente al lotto del Novocomum. Altri storici associano la soluzione comasca a diverse case d’appartamenti europee, mostrando come la scelta di arrotondare l’angolo era comune a diversi interventi del movimento moderno.<sup>5</sup>L’impianto generale tuttavia smentiva la ricerca svolta sulle facciate: la pianta risulta essere del tutto simile a quella di una qualsiasi casa borghese a forma di U.

---

2 Ivi, pag. 34

3 Ciucci Giorgio (a cura di), *Giuseppe Terragni. Opera Completa*, Electa, 1996, Milano, pag. 636

4 Schumacher T., *op. cit.*, pag. 86

5 Ivi, pag. 75

Il 1928 è l'anno dell'iscrizione al partito fascista e dell'inizio della carriera militante. Sicuramente il suo attivismo politico contribuì all'assegnazione di diversi incarichi pubblici, tra i quali quello per la Casa del Fascio, e gli valse molti attacchi. In realtà il gruppo progettuale, composto oltre che da Giuseppe anche dal fratello Attilio, non percepì alcun consenso, fatto questo che garantì l'assoluta libertà compositiva. L'incarico ufficiale arrivò nel 1932, l'inaugurazione nel 1936, ma l'edificio fu effettivamente terminato verso la fine degli anni '30. <sup>6</sup>La scansione temporale lascia intuire le difficoltà riscontrate da Terragni nella composizione dell'edificio. Il tema infatti risultava nuovissimo e pertanto non era possibile fare riferimento ad esempi di strutture rappresentative. L'obiettivo – creare una sede per le organizzazioni di partito e contemporaneamente costruire una casa per il popolo – determinava numerose difficoltà compositive; Terragni dovette tener conto dei valori morali, politici e propagandistici, tradotti in fase progettuale nell'impiego di materiali pregiati e nello studio di nuove proporzioni degli spazi, al fine di conferire al complesso un carattere eminentemente celebrativo. La Casa del Fascio fu fortemente criticata: Pagano, dalle pagine de "La Casa Bella", accusò addirittura l'architetto di narcisismo. Al di là delle opinioni della stampa specializzata è certo che il prodotto deluse le attese della committenza: <sup>7</sup>l'edificio era infatti percepito, dal popolo, come qualcosa di assolutamente moderno, ma era difficile ravvisare in esso la necessaria grandiosità che lo avrebbe trasformato in quel monumento celebrativo del partito fascista.

Nel frattempo, nel 1930, Terragni entra nel MIAR (Movimento italiano architetti razionalisti) e partecipa alla prima mostra dell'architettura razionale a Roma. Inizia una accesa polemica contro Marcello Piacentini e Ugo Ojetti, entrambi appartenenti alla vecchia generazione, quella che sosteneva il continuo riferimento alle proporzioni classiche.

Nel 1932 riprende la collaborazione con Lingeri e inizia la progettazione di una serie di case d'appartamenti a Milano, realizzate tra il 1933 e il 1935. Nel 1933 partecipa, con il gruppo degli architetti comaschi, alla V Triennale di Milano. Il gruppo, composto oltre che da Terragni, da Adolfo dell'Acqua, Gianni Mantero, Oscar Ortelli, Carlo Ponci, Mario Cereghini, Pietro Lingeri e Gabriele Giussani, presentò il progetto di una *Casa per le vacanze di un artista sul lago*,

---

6 Ivi, pag. 147

7 Schumacher T., *op. cit.*, pag. 160, citando Diane Gherardo

progetto che riscosse grandissimi consensi.<sup>8</sup> Il forte interesse suscitato nel pubblico era principalmente dovuto a due fattori. In primo luogo, rispetto agli altri edifici presenti alla mostra dell'abitazione, nella quale erano esposti modelli di residenze decisamente sperimentali, la *Casa per le vacanze* risultò essere meno utopica, poiché, lungi dall'essere mero esercizio progettuale, era pensata per essere realizzata in un luogo preciso, l'Isola Comacina (donata dal re del Belgio all'Accademia di Brera). In secondo luogo, anche se la villa non riscosse particolare successo tra i critici, fu comunque al centro del dibattito, se non altro a causa della celebrità del suo principale ideatore. In realtà sembra che l'impegno da lui profuso in questa costruzione sia in realtà marginale, in quanto lo stesso Terragni era nel frattempo occupato dallo studio di altre realizzazioni quali la Casa del fascio, casa Rustici, casa Toniniello e casa Ghiringhelli. In effetti la *villa sul lago per un artista* mostra solo alcuni tratti dello stile dell'architetto – ad esempio la parete nord dello studio, realizzata in vetrocemento con finestre a nastro che mostrano i medesimi infissi della Casa del fascio – e certamente non spicca per originalità, né nelle scelte d'impianto né in quelle d'arredo.

Nel 1935, in collaborazione con Lingeri, Luigi Figini e Gino Pollini, progetta per l'Accademia di Brera un edificio poi non realizzato. Il gruppo presentò due versioni, nelle quali la differenza sostanziale consisteva nell'eliminazione dell'armatura in acciaio, inizialmente prevista, poiché questa doveva essere importata dall'estero.

Il 1936 è l'anno cruciale della sua carriera, con la definizione della Villa Bianca, dell'Asilo Sant'Elia e dell'inaugurazione della Casa del Fascio. E' evidente dai risultati che in questa fase<sup>9</sup> "Terragni raggiunse la piena maturità rivelandosi vero e proprio maestro del modernismo d'avanguardia." L'asilo fu commissionato ai fratelli Terragni nel 1934, dopo che già nel '32 i due professionisti erano stati consultati dalle suore della carità a proposito di un edificio analogo poi non costruito. L'ipotesi generale abbozzata da Terragni riprende i progetti già portati a termine negli anni precedenti, la Villa sul lago per un artista, la Casa del Fascio e la Biblioteca di Lugano, con il tema del rettangolo slittato, caro al progettista, qui variamente interpretato. L'asilo è contemporaneamente un edificio imponente e raccolto. Una zona centrale, disposta in parte all'aperto in parte all'interno, divide le aule dal blocco nel quale sono alloggiati la mensa e gli uffici. L'edificio

---

8 Trivellin Eleonora, 1933 *La Villa Razionalista. BBPR/Terragni/Figini e Pollini*, Alinea, 1996, Firenze pag. 78

9 Schumacher T., *op. cit.*, pag. 247



risulta essere molto flessibile: le aule sono dotate di una terrazza esterna coperta che permette di svolgere attività all'aperto ed è inoltre possibile unire le aule in un unico blocco per le assemblee. L'Asilo Sant'Elia rappresenta indubbiamente, come osserva Ciucci, <sup>10</sup>“il passaggio da un volume bloccato a una articolazione delle parti”, articolazione che è sapientemente evidenziata dal tema del rettangolo slittato, che caratterizza l'edificio in diversi punti grazie a una attenta separazione tra struttura e involucro. La scelta dei materiali (vetro e cemento, che contribuiscono a sottolineare tale separazione) si pone in continuità con lo stile di Terragni: a questo proposito Schumacher osserva come <sup>11</sup>“se la casa del Fascio è la casa di vetro del fascismo, l'asilo Sant'Elia è la casa di vetro dell'apprendimento; ovunque si guardi c'è una parete, o almeno una parte di essa, trasparente”.

Con il 1936 si chiude il periodo più intenso e creativo della carriera dell'architetto, periodo che coincide in Italia con la più aspra opposizione al movimento moderno. Terragni abbracciò l'International Style senza riserve e con coraggio, producendo i migliori risultati del razionalismo italiano. <sup>12</sup>Tra questi figurano senza dubbio, dice Gregotti, le due soluzioni per il primo grado del concorso del palazzo Littorio, un edificio di importanza nazionale che si voleva divenisse simbolo della civiltà italiana, oltre che del fascismo. Il bando, compilato da Piacentini, conteneva indicazioni piuttosto restrittive, tra le quali anche suggerimenti stilistici. La richiesta era apertamente rivolta a un progetto di architettura antirazionalistica e non internazionale, in quanto l'International Style rappresentava in quel momento l'impronta russa o tedesca (paesi allora considerati avversari dell'Italia). Il gruppo capitanato da Terragni decise di non considerare tali direttive, in quanto conscio che <sup>13</sup>“un edificio razionalista sarebbe stato in grado di restituire il significato simbolico pur esprimendo la propria modernità”. Partecipò quindi con un progetto altamente moderno ispirato da riferimenti antichi: il palazzo di Tirinto e il tempio egiziano di Iside a File, mostrando come “questi esempi dell'architettura antica presentino una monumentalità e un'armonia traducibili nel linguaggio moderno, solo attraverso la corretta interpretazione dei principi su cui si basano.

Il 1938 è l'anno del Danteum, commissionato dall'appassionato direttore di Brera Rino Valdameri. L'edificio, non realizzato anche a causa dello scoppio della

10 Ciucci G. (a cura di), *op. cit.*, pag. 55

11 Schumacher T., *op. cit.*, pag. 260

12 Schumacher T., *op. cit.*, pag. 39, citando Vittorio Gregotti

13 Ivi, pag. 179

guerra, viene ideato in collaborazione con Lingeri e riscuote l'approvazione di Mussolini. Nel 1939 Terragni è chiamato al fronte, ma dalla caserma continua a lavorare, inviando spesso materiale a Zuccoli. Durante la guerra continua anche la sua carriera critica: firma infatti sull'*Ambrosiano* il "Discorso ai comaschi", nel quale sprona i cittadini alla salvaguardia dei cimeli storici. Nel 1934, a seguito di un collasso nervoso, viene rimandato a casa. Muore nello stesso anno, in circostanze poco chiare, avendo ormai perso tutta l'intensità che lo permeava.

## Villa bianca, Seveso

---

All'interno della produzione di Terragni, in larga parte dedicata alla realizzazione di edifici pubblici, una grande importanza è data alla progettazione delle case unifamiliari. La ricerca del progettista in questa direzione è ascrivibile al periodo compreso tra il 1932 e il 1937, periodo nel quale il suo lavoro <sup>14</sup>“rientra nell'alveo di una costruenda immagine dell'architettura moderna internazionale”. <sup>15</sup>Il tema della villa è ideale per lo sviluppo di tale ricerca poiché risulta meno vincolato ai regolamenti edilizi e contemporaneamente libero dalle richieste del regime.

<sup>16</sup>La Villa Bianca, realizzata a Seveso per il cugino Angelo nel 1936, rappresenta una sorta di sintesi delle esperienze progettuali di questa fase lavorativa. Nelle ville è infatti ravvisabile <sup>17</sup>“una sorta di contiguità di soluzioni formali, immagini di una ricerca che prende il via dalla sovrapposizione (...) di rettangoli che suggeriscono l'intersezione di volumi”. <sup>18</sup>Il problema principale qui analizzato da Terragni è dunque la combinazione di due tendenze tra loro divergenti: da una parte il trattamento del volume come forma primaria, dall'altra il trattamento «a lastra» della parete. Il problema, sintetizzato magnificamente nella Casa del Fascio, ritorna nel progetto delle case unifamiliari e ne diventa la costante.

Il valore del progetto della Villa Bianca è colto immediatamente dalla critica contemporanea, come dimostra l'articolo pubblicato da Giuseppe Pagano nel 1940 sul fascicolo Costruzioni-Casabella, nel quale l'edificio viene presentato come un'opera eccezionale, sicuramente assimilabile per pregio ai più celebri esempi di architettura moderna europea. L'ottimo risultato fu raggiunto sicuramente anche grazie al clima di profonda intesa tra professionista e committente, ravvisabile in un luogo e intenso rapporto epistolare tra i due, all'interno del quale vengono chiarite la maggior parte delle scelte progettuali.

Fin dai primi schizzi si nota l'utilizzo di una costante geometrica che ha determinato l'ordinamento di tutte le funzioni dell'abitare. Terragni insiste già dal principio

<sup>19</sup>“su pochi elementi, rappresentati attraverso segni appena evidenti a renderli riconoscibili, elementi disegnati e ordinati in modo così poco narrativo da rendere

14 Ciucci G. (a cura di), *op. cit.*, pag. 55

15 Saggio Antonino, *Giuseppe Terragni. Vita e Opere*, Laterza, 2005, Roma, pag. 66

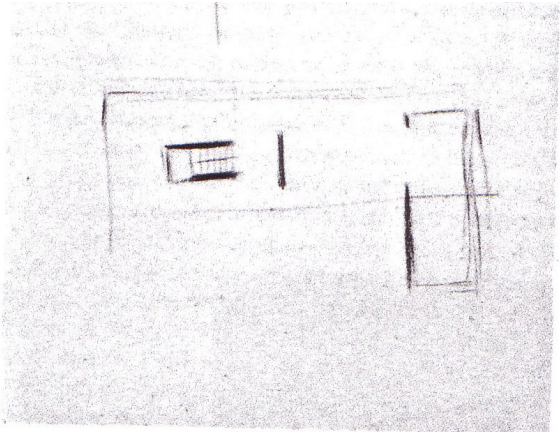
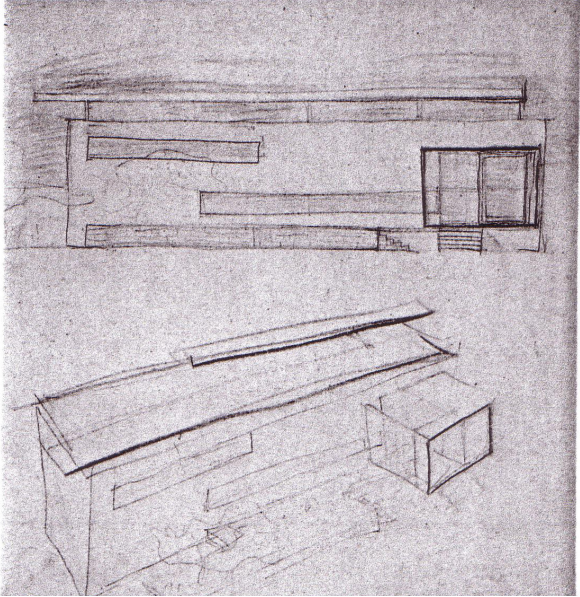
16 Ciucci G. (a cura di), *op. cit.*, pag. 56

17 Ibidem

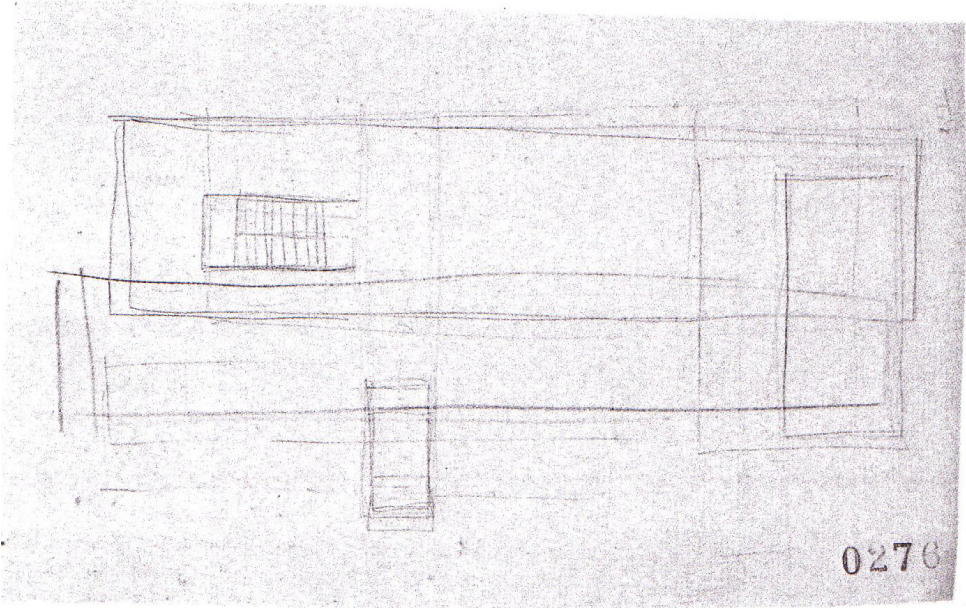
18 Saggio A., *op. cit.*, pag. 66

19 Ciucci G. (a cura di), *op. cit.*, pag. 505

Fig 5\_Villa Bianca\_Disegni di studio



Studio della pianta (AGT, 39/16/B)



0276

naturale in chi li guarda il riferimento agli equilibri e alle norme di un comporre astratto, o all'arte astratta, come spesso si è osservato a proposito di molto del lavoro di Terragni”.

L'attenzione del progettista fu volta immediatamente alla definizione fin nel minimo dettaglio. <sup>20</sup>“Terragni si occupò infatti anche dell'arredamento, disegnando le diverse soluzioni non solo in pianta, ma anche in sezione, evidentemente volendo avere il pieno controllo sull'esito e dimostrare l'esatta collocazione di ogni elemento”.

La casa è composta infatti da una serie di elementi figurativi semplici -tipici del modernismo- combinati tra loro a formare un blocco cubico articolato. <sup>21</sup>Tutto il progetto è stato pensato a partire da questo blocco, e la preoccupazione principale di Terragni è stata quella di trovare la giusta “misura” di alcune parti della costruzione in modo che queste fossero proporzionate con il volume complessivo. Il risultato è un edificio composto da elementi perfettamente distinti. <sup>22</sup>A tal proposito Schumacher sostiene che la Villa Bianca risulta come svuotata dai suoi volumi interni, tanto da poter essere paragonata a un guscio vuoto. <sup>23</sup>Analogamente Antonino Saggio ha rilevato come, nella Villa Bianca, il rapporto tra volume e elementi costituenti sia risolto in uno scontro, in quanto tra scatola e componenti non c'è compenetrazione, differentemente da quanto invece realizzato nella Villa sul lago. <sup>24</sup>E' indubbio però come lo schema della Villa Bianca richiami quello della villa del 1936, rappresentandone una sorta di evoluzione. Il telaio,

<sup>25</sup>“usato per ritmare, uniformare e dare chiaroscuro nella Casa alla V Triennale e trasformato in un macro contenitore nella Villa sul lago (...) diviene un elemento antagonista al volume, si svincola così dagli usi precedenti per affiancarsi agli altri elementi «liberi» della casa”.

Il risultato è un volume chiuso, assimilabile a quello della Casa del Floricoltore. <sup>26</sup>“Al contrario della villa progettata da Terragni a Rebbio (1936-37), quartiere periferico di Como, (però) l'esito è inverso: il volume è in basso, quasi staccato,

20 <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture>

21 Ciucci G. (a cura di), *op. cit.*, pag. 505

22 Schumacher T., *op. cit.*, pag. 251

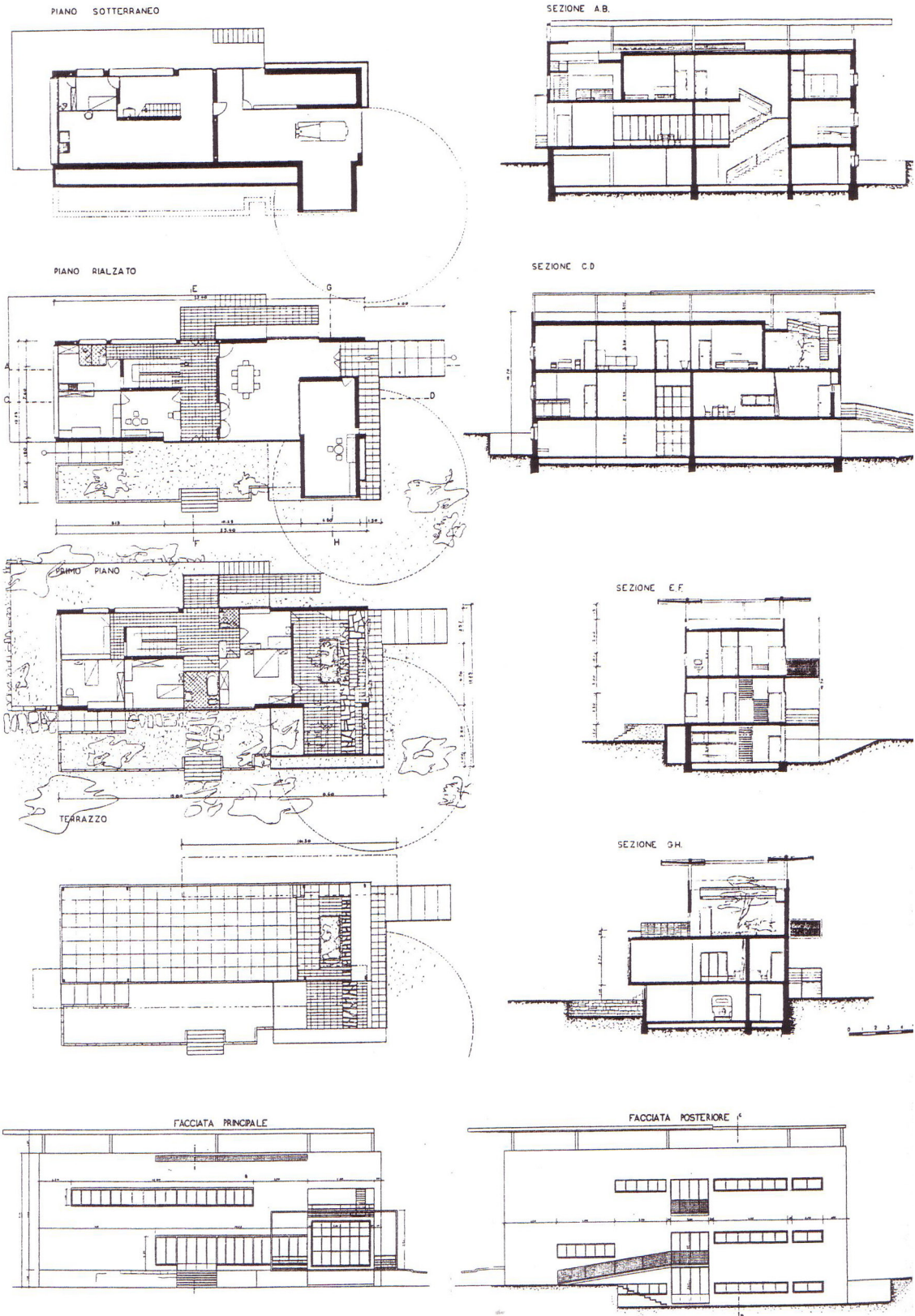
23 Saggio A., *op. cit.*, pag. 68

24 Schumacher T., *op. cit.*, pag. 251

25 Saggio A., *op. cit.*, pag. 69

26 <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture>

Fig 6\_Villa Bianca\_Piante, Sezioni e Prospetti



aggettante sulla piattaforma ancorata al suolo, mentre in alto svetta la veletta che sembra disarticolata, libera come un autonomo elemento che solo in qualche punto denuncia il legame strutturale con l'edificio sottostante". In comune i due progetti hanno comunque molto, probabilmente anche perché realizzati quasi contemporaneamente. In primo luogo il tema delle sporgenze e degli arretramenti, qui ampiamente studiato:

<sup>27</sup>"La rampa, le scale, la pensiline, il balcone insieme al telaio cospirano la messa in crisi del volume: lo scontro volume-telaio del fronte su strada, la rampa di accesso sul retro, le pensiline del tetto che si proiettano fuori dalla linea della casa, l'aggetto del balcone sull'ingresso attaccano, sbilanciano, spingono in tutte le direzioni degli assi cartesiani il blocco stereometrico".

L'edificio dispone di due ingressi, quello principale, posto sulla strada, è collocato su una bassa terrazza, mentre quello secondario è costituito da una rampa gradinata che corre lungo il fianco del complesso. Proprio questa rampa sarebbe ulteriore citazione della Casa del Floricoltore, insieme al telaio in cemento che incornicia lo sporto della zona giorno.

<sup>28</sup>A differenziare l'edificio dalle case precedenti è invece la struttura a pareti portanti, ritagliate dalle lunghe finestre a nastro e dalle aperture vetrate del soggiorno. Tali pareti si assottigliano a richiamare la struttura a pilotis, pensata in fase iniziale, solo nella parte della copertura, sulla quale si innestano, sui lati maggiori della struttura, due pensiline a sbalzo. Queste lastre, pur mostrando una funzione oggettiva – quella di spioventi- <sup>29</sup>"sono la proiezione bidimensionale dei volumi e degli elementi che compongono l'edificio, ridotti a rettangoli quadrati sfalsati e giustapposti".

Sembra che la conformazione dell'edificio sia maturata a partire dalla posizione della villa, posizione dal quale <sup>30</sup>"possono essere derivate quelle soluzioni progettuali che consentiranno la vista sui dettagli importanti della moderna abitazione. Scale, rampe, setti, velette e travature, tagli che rimangono impressi sulla carta sin dalla prima elaborazione, (furono) volta a volta "aggiustati", quotati e resi con coerenza all'interno di un programma compositivo e spaziale. Il prisma finale è (dunque) caratterizzato da asimmetrie e dissonanze".

---

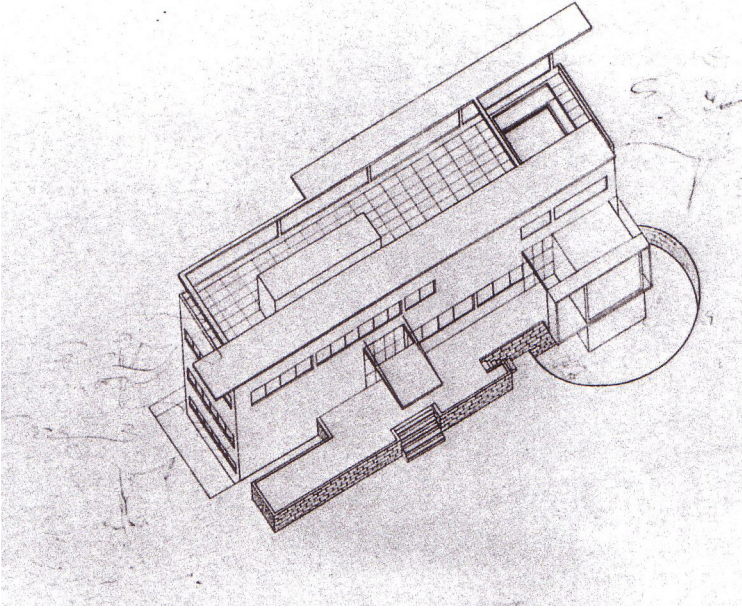
27 Saggio A., *op. cit.*, Roma, pag. 69

28 Ciucci G. (a cura di), *op. cit.*, pag. 506

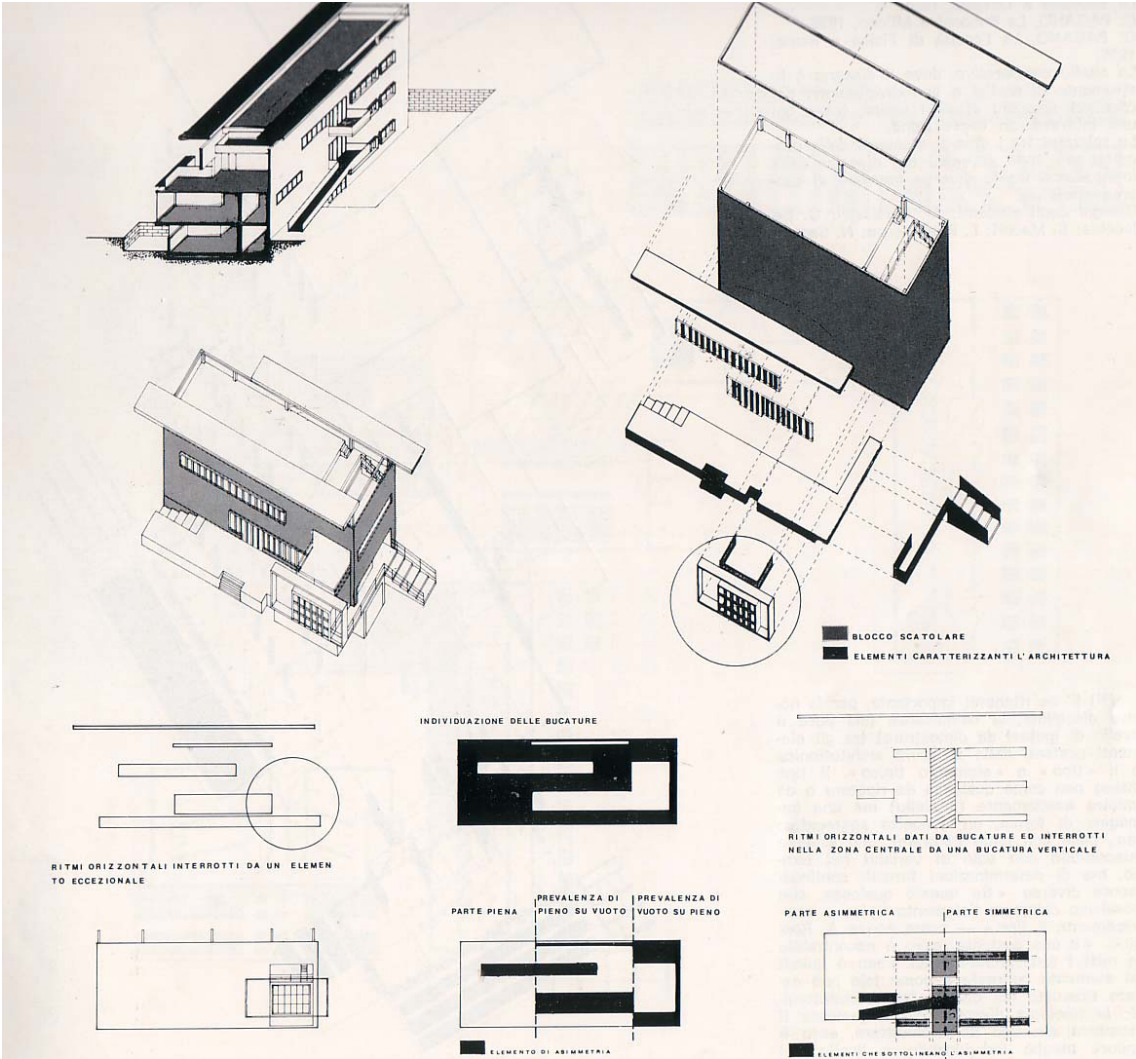
29 Ibidem

30 <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture>

Fig 7\_Villa Bianca\_Vista Assonometrica



STUDIO DEL RITMO DELLA VILLA BIANCA





Nell'opera è evidentissimo il richiamo a Le Corbusier. Sono infatti qui sapientemente declinati alcuni dei suoi più celebri punti, richiamati però in modo estremamente originale: le finestre a nastro sono segnate da spesse cornici, i pilotis escono dal volume, in luogo di sorreggerlo. Tutti questi dettagli vanno a sottolineare una profonda contraddizione, la scelta del purismo e la sua contemporanea messa in discussione.

Fig 8\_Villa Bianca\_Viste dell'esterno







<sup>1</sup>Adalberto Libera nasce nel 1903 da una ricca famiglia di origine trentina: la madre, Olimpia Pallavicino, è una aristocratica, il padre magistrato. Il talento di Adalberto è visibile fin dall'infanzia, come dimostrano le raccolte di disegni risalenti al periodo 1910-1914 conservate dai genitori. <sup>2</sup>L'infanzia trascorsa a Villa Lagarina è segnata dall'influenza di tre personaggi fondamentali per la formazione del giovane Adalberto: Mario Sandonà, architetto e pittore, e i pittori Carlo Marzani e Attilio Lasta. I primi studi sono compiuti a Trento, città dove viveva con la famiglia nei periodi feriali. A causa della guerra nel 1915 si trasferisce a Parma, dove prosegue gli studi liceali classici e si iscrive alla Facoltà di Matematica. Nel frattempo però frequenta il corso di Architettura presso l'Accademia di belle arti, diplomandosi con lode nel 1925. Completerà il suo percorso formativo a Roma nel 1928. Nei tre anni trascorsi presso la facoltà della capitale ha la possibilità di affermarsi, iniziando quindi delle collaborazioni con Ridolfi e partecipando alle iniziative promosse dal Gruppo 7. A questo periodo risale la pubblicazione di *Arte e Razionalismo* e l'organizzazione, con G. Minnucci, della prima Mostra di architettura razionale. La fine degli anni venti coincide con un periodo di forte teorizzazione. Nel '29 si dedica principalmente a manifesti e concorsi, nel '30 viene nominato segretario del neonato MIAR. Libera, il quale riveste già un ruolo di spicco nel gruppo dei giovani architetti romani, è però snobbato da tutte le principali riviste di settore. L'unico elogio, nel corso degli anni trenta, gli arriva dalle pagine di *Stile*, dall'autorevole voce di Gio Ponti. Le critiche nei suoi confronti sono però talmente accese che, a seguito della polemica promossa da P.M. Bardi, abbandona il MIAR e il suo ruolo di promotore culturale. Segue la mostra per il Decennale della Rivoluzione fascista, che gli permette di ottenere numerosi incarichi per allestimenti. Con De Renzi si occuperà quindi di alcuni padiglioni per le esposizioni internazionali di Bruxelles e Chicago.

Nel 1933 vince il concorso per l'Ufficio postale dell'Aventino e partecipa al concorso del Palazzo del Littorio. Questi risultati lo affermano tra gli architetti di spicco del

---

1 Garofalo Francesco, Veresani Luca (a cura di), *Adalberto Libera*, Zanichelli, 1993, Bologna, pag. 197

2 Franceschini Alessandro (a cura di), *Adalberto Libera. La mia esperienza di architetto*, La finestra, 2008, Lavis, pag. 151

panorama nazionale. <sup>3</sup>La progettazione del Palazzo del Littorio doveva tenere conto di 3 elementi: la necessità di creare una sede per il partito, quella di portare a termine la via dell'impero e infine quella di sistemare il sacrario dei martiri. Il progetto elaborato dall'architetto trae spunto proprio dal sacrario, quale elemento che si dilata nello spazio attraverso un balzo di scala. Delineando un fronte curvo, Libera richiama i monumenti di spicco della romanità, il Colosseo e la basilica di Massenzio, con i quali determina una relazione geometrica. Utilizzando una struttura in parte ipogea, crea forti relazioni, anche simboliche, con gli elementi archeologici.

Nel '35 si definisce definitivamente, con la neosposa Stefania Boscara, nella casa studio di via del Tritone a Roma. Da questo momento in poi la moglie lo assisterà anche professionalmente, dedicandosi ad alcune tempere per la presentazione di diversi progetti. Lo stile di Adalberto si affina ulteriormente con la presentazione dell'allestimento per la Mostra delle Colonie estive al Circo Massimo e del secondo grado di concorso per il Littorio. E' in questo periodo, secondo Gio Ponti, che si definisce lo stile di Libera, che unisce il tocco personale a un linguaggio caratterizzante l'architettura italiana del preguerra. Da questo momento, <sup>4</sup>Libera, grazie soprattutto ad alcuni dei suoi progetti sarà immediatamente identificabile come un caposaldo dell'architettura italiana. Ciò non toglie però che, come per molti altri suoi contemporanei – Ricci e Moretti, solo per citarne alcuni-, la sua opera sia stata particolarmente osteggiata. In comune con i due personaggi citati, Libera ha il fatto di essere stato uno dei protagonisti della scena culturale del suo tempo. Dopo aver contribuito alla nascita del moderno in Italia, è stato architetto del regime e protagonista della ricostruzione. E non bisogna dimenticare la sua attività di docente universitario e il suo impegno nella teorizzazione accademica. Come sottolinea Alessandro Franceschini, <sup>5</sup>“egli non mancò, (infatti), di intervenire nel dibattito culturale, ed in particolare in quello architettonico, del suo tempo, attraverso la scrittura”. Questo impegno lo caratterizzerà fin dalla gioventù, quando attraverso pubblicazioni, anche collettive, tenterà di osteggiare la tradizione accademica in favore della diffusione dello stile razionale italiano.

Nel '38 vince il concorso per il Palazzo romano dei Congressi, progettando inoltre

---

3 Garofalo F., Veresani L. (a cura di), *op. cit.*, pp. 78 ss

4 Ivi, pag. 6

5 Franceschini A., *op. cit.*, pag. 7

l'arco simbolico, che diventerà poi emblema dell'E42. <sup>6</sup>Le difficoltà costruttive per la realizzazione di tale struttura, studiata ingegneristicamente da Pier Luigi Nervi, unite all'avvicinarsi della guerra, fanno propendere per l'abbandono. Una struttura molto simile sarà invece realizzata da Saarinen a St. Louis nel 1948, scatenando un focolaio di polemiche relative alla paternità del progetto. Nello stesso anno arriva l'incarico per la villa Malaparte.

Nel periodo bellico Libera si dedica a un programma di ricerca sul tema dell'abitazione, programma che anticipa la ricostruzione, e che ha fatto ravvisare, da parte di alcuni, un primo esperimento anche in Casa Malaparte. I risultati di tale ricerca sono poi riportati in un libro scritto e disegnato a Villa Lagarina. Nello stesso periodo collabora con Gio Ponti nel progetto della Casa esatta. Il problema della casa è centrale nella sua opera di tutto il decennio, come testimoniano tutti i suoi scritti. <sup>7</sup>L'obiettivo che si pone, in linea con quello di Ponti, è quello della definizione della soluzione migliore possibile anche dal lato economico, in modo tale da indirizzare il lavoro dei progettisti al fine di permettere loro di compiere un ottimo lavoro, liberando invece dall'impegno della casa le menti illustri dell'architettura italiana.

Nel '47 collabora con l'Ina Casa, è infatti capo dell'ufficio progetti con l'incarico di preparare gli indirizzi normativi per il programma edilizio. L'attività presso l'ente proseguirà per alcuni anni.

In seguito a un importante viaggio in Marocco, nel '51 progetta l'unità di abitazione al quartiere Tuscolano a Roma. <sup>8</sup>Si tratta di un progetto basato sull'orizzontalità, nel quale sono compresi 200 alloggi e numerosi negozi. Il fulcro dell'impianto è una piazza interna, dalla quale si diramano una serie di piccole strade a servizio degli alloggi. L'intero complesso è basato su un modulo ripetuto composto da una aggregazione di quattro case.

La sua carriera di docente accademico inizia nel '54, presso la facoltà fiorentina. E' chiamato dal preside Papini in qualità di Professore straordinario in Composizione architettonica. Nel frattempo prosegue l'attività professionale anche attraverso diverse collaborazioni con studi romani. Lascerà la facoltà dopo otto anni impegnativi, alla volta di Roma. Qui, in un periodo piuttosto tormentato

---

6 Garofalo F., Veresani L. (a cura di), *op. cit.*, pag. 107

7 Franceschini A., *op. cit.*, pag. 9, citando Libera e Vaccaro, 1943

8 Garofalo F., Veresani L. (a cura di), *op. cit.*, pag. 149

per l'università, cura personalmente la definizione di un nuovo corso, inaugurato comunque tra le polemiche.

Nel 1958 progetta il Villaggio Olimpico per le Olimpiadi romane del 1960. In questa occasione viene rielaborato il piano regolatore della città, fattore che gli comporta numerosi incarichi per il progetto di diversi quartieri pubblici e privati. Nessuna di queste collaborazioni avrà buon fine.

Muore nel 1963, improvvisamente, lasciando in sospeso la carriera professionale e accademica.<sup>9</sup> Il tributo più significativo è quello di Bruno Zevi, il quale scriverà: “la scomparsa di Adalberto Libera ha privato l'Italia, oltre che di un autentico artista, di un riferimento culturale e di un maestro”.

---

9 Franceschini A., *op. cit.*, pag. 154, citando Zevi



## Casa Malaparte, Capri

---

Casa Malaparte è un progetto di Adalberto Libera. Questa, che appare quasi un'affermazione banale, è in realtà la questione fondamentale che deve essere indagata. Lo studio di villa Malaparte deve, infatti, necessariamente partire da una considerazione: la sua ideazione è un fatto controverso. Il progetto è, infatti, attribuito all'architetto Adalberto Libera, come dimostrano numerosi documenti, ma sembra che l'opera sia in realtà frutto della fantasia del suo illustre committente, Curzio Malaparte. Attore e scrittore, nonché personaggio eccentrico, egli dedica alla sua casa di Capri una relazione, nella quale descrive l'opera con queste parole:

<sup>10</sup>“Mi apparve chiaro, fin dal primo momento, che non solo la linea della casa, la sua architettura, ma i materiali con cui l'avrei costruita, avrebbero dovuto essere intonati con quella natura selvaggia e delicata. Non mattoni, non cemento, ma pietra, soltanto pietra, e di quella del luogo, di cui è fatta la roccia, il monte. E come nessuna concessione poteva da me essere fatta alla natura, così nessuna concessione a quella falsa idea che gli uomini si fanno, e cioè che l'architettura di un luogo si presti a ogni parte del luogo: e per Capri, che l'architettura così detta caprese si adatti egualmente al versante sul golfo, a quello di Marina Piccola, a quello idillico, episodio, di Anacapri, e a quello greco di Matromania.

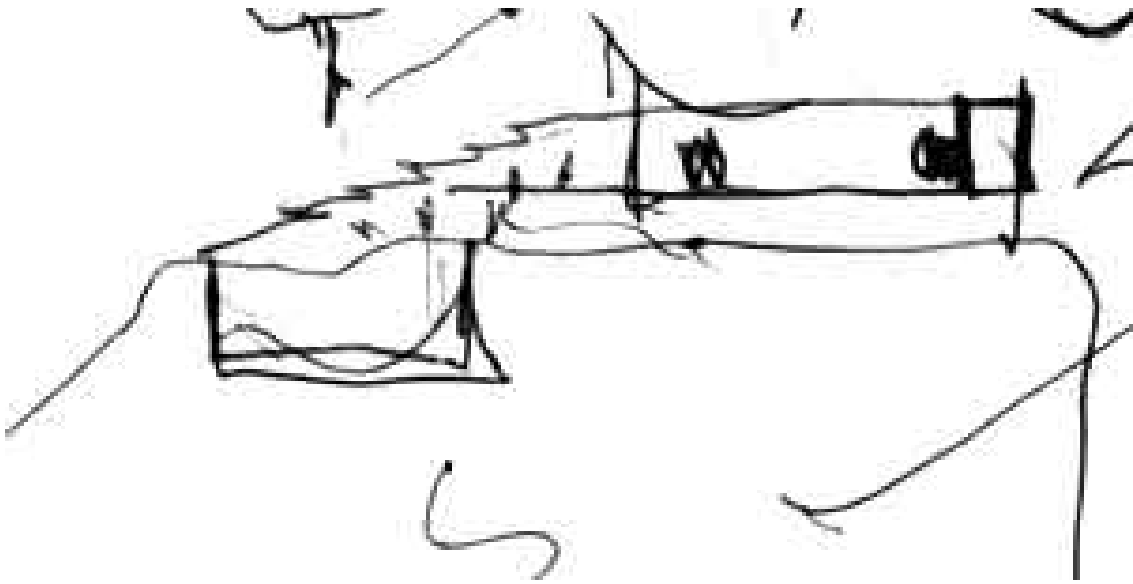
Qui, nessuna casa appariva. Io ero dunque il primo a costruire una casa in quella natura. E fu con timore reverente che mi accinsi alla fatica, aiutato non da architetti, o da ingegneri (se non per le questioni legali, per la forma legale), ma da un semplice capomastro, il migliore, il più onesto, il più intelligente, il più probo, fra quanti abbia mai conosciuti. Piccolo di statura, silenziosissimo, poverissimo di gesti e di parole, l'occhio nero coperto da una palpebra lenta e prudente e saggia, Mastro Adolfo Amitrano cominciò col tastar la roccia con la mano: allora si scendeva sulla Punta Massullo calandosi lungo uno sperone di roccia a picco. Passavamo là, su quella punta ventosa, gran parte delle nostre giornate, ed era d'inverno”.

In questo testo Malaparte pone l'accento su due questioni primarie; in primo luogo lo scrittore riflette sul difficile rapporto tra l'architettura e il suo contesto, secondariamente affronta il problema della costruzione, dove si afferma il

10 Malaparte Curzio, *“Ritratto di pietra”*, scritto autografo del 1940 in Acocella Alessandra, Turrini Davide, *Travertino Di Siena*, Alinea, 2010, Firenze, citando Talamona

Fig 9\_Villa Malaparte\_Disegni di studio

---



disconoscimento totale del ruolo di Libera nella progettazione. Molti critici si sono interrogati sul complesso rapporto esistente tra committente e architetto, anche in considerazione del fatto che mentre Malaparte ha sottolineato in diversi testi la sua partecipazione alla creazione dell'opera, Libera ha sempre mostrato un atteggiamento di distacco nei confronti di quello che è considerato uno dei suoi capolavori. In ogni caso il suo coinvolgimento è certo, come dimostrano diversi documenti rinvenuti.

Il primo incontro avviene tramite il pittore Orfeo Tamburi (curatore della grafica della rivista «Prospettive», diretta da Malaparte stesso) in occasione della pubblicazione di un numero sull'architettura fascista, numero al quale lo scrittore teneva moltissimo. Fin dal lancio della rivista, infatti, era stata annunciata una<sup>11</sup> "netta presa di posizione in favore dell'architettura moderna". Libera, convocato insieme a Moretti, viene presentato a Malaparte ed è da questo momento in poi, siamo nel 1937, che inizia presumibilmente una stretta collaborazione che, però, non è documentata. Sembra infatti che il rapporto instaurato tra committente e progettista sia stato piuttosto tormentato, probabilmente a causa della personalità degli individui coinvolti; e la mancanza della maggior parte degli elaborati fa sì che sia difficile comprendere quanto il lavoro sia stato svolto da Libera e quanto invece sia frutto delle indicazioni dello scrittore.<sup>12</sup> Secondo quanto riporta Talamona, il rapporto tra i due deve essersi inaridito a tal punto che lo stesso Libera non riporterà mai, nei suoi scritti, informazioni circa questo progetto, che è comunque riconosciuto come uno dei suoi migliori.

L'occasione offerta a Libera si rivela comunque interessante per l'architetto, impegnato in quel periodo nello studio dell'abitazione tipo.<sup>13</sup> La richiesta avanzata da Curzio Malaparte era quella di costruire una villa che rappresentasse la "casa moderna", una villa che non fosse in alcun modo riconducibile allo stile caprese, ma che anzi, divenisse manifesto della modernità, da qui la scelta del progettista.<sup>14</sup> E' proprio per questo, secondo quanto sostengono Polin e Marzari, che le prime ipotesi progettuali sono state accampate da Libera sulla base di un programma molto generico, e che queste sono quindi riconducibili, piuttosto, a un ragionamento

---

11 Talamona Marida, *Lo scrittore e l'architetto*, in Polin Giacomo, Marzari Giovanni (ed.), *Adalberto Libera: Opera Completa*, Electa, 1989, Milano, pag. 238

12 *Ivi*, pag. 238 ss.

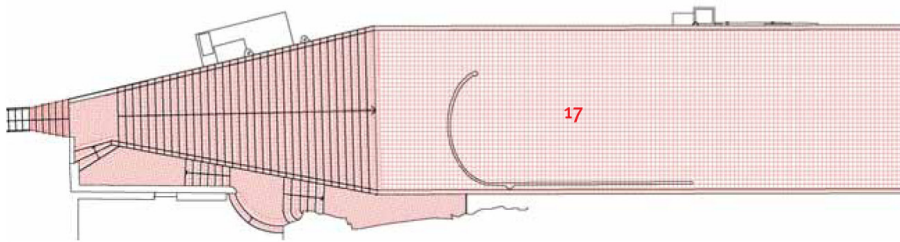
13 *Ibidem*

14 Polin G., Marzari G. (ed.), *op. cit.*, pag. 166

Fig 10\_Villa Malaparte\_Piante e Sezione

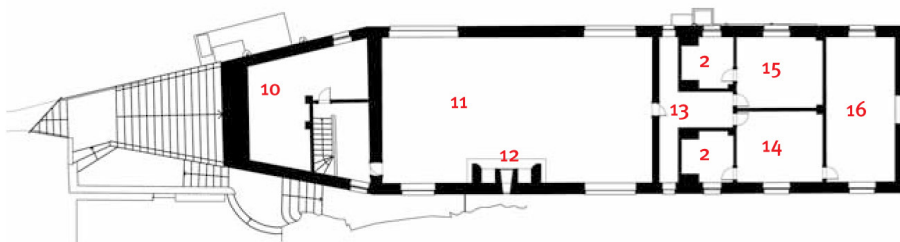


Sezione longitudinale.



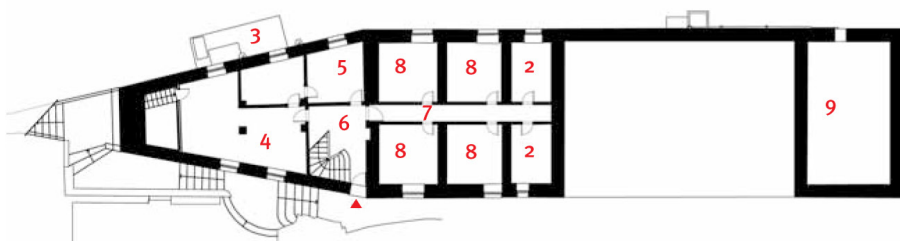
Pianta coperture.

17. Solarium



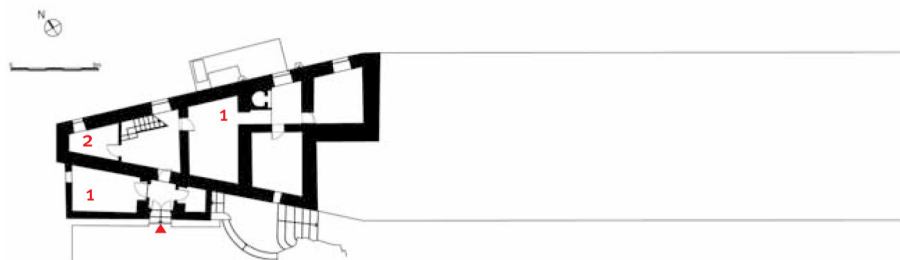
Pianta primo piano.

2. Bagno, 10. Camera da letto e soffitta, 11. Salone, 12. Camino, 13. Disimpegno, 14. Stanza di Malaparte, 15. Stanza della Favorita, 16. Studio



Pianta piano terra.

3. Depuratore, 4. Cucina, 5. Stanza della stube, 6. Ingresso, 7. Corridoio dell'ospizio, 8. Camere da letto, 9. Cisterna



Pianta piano interrato.

1. Cantina e lavanderia

più ampio relativo al tema della casa tipo, nell'ambito della casa unifamiliare.<sup>15</sup> Il programma di Libera per questa casa è infatti parte della ricerca a proposito di una idea di misura, idea che sarà ripresa negli anni successivi. La larghezza ipotizzata di 6,60 m permette infatti l'articolazione della pianta in corridoio-stanza e corridoio-scala, elementi che diventeranno paradigma di un tipo di abitazione isolata basata su un'organizzazione lineare estensibile. Libera persegue dunque la ricerca di un linguaggio semplificato, che permetta la definizione di una casa reale, una casa che rispetti l'esigenza dell'abitare. Per questo forse si scontrerà con Malaparte, a causa della diversità d'intenti. L'approccio osservato dal professionista, sintetizzato da una massima da lui stesso pronunciata:

<sup>16</sup>“Dobbiamo negare alle case d'abitazione il carattere d'arte e pretendere quello estetico ed umano”

si pone infatti in netto contrasto con quello del suo committente il quale, a proposito della sua casa, scrive:

<sup>17</sup>“L'intonaco dei muri, le persiane, gli scalini... vorrei che fossero la parte migliore di me, i lineamenti del mio viso e del mio spirito, gli elementi fondamentali dell'architettura e della storia della mia vita. Che m'assomigliasse, e che ciascuno sentisse, vivendoci, di stare dentro di me.”

La diversità di vedute è evidente e difficilmente colmabile ed è alla base della rottura del rapporto tra i due. In ogni caso Malaparte rispettò il programma elaborato da Libera; <sup>18</sup>fin dalle prime ipotesi progettuali elaborate dall'architetto si notano infatti nel progetto alcuni punti fermi relativi alla conformazione dell'edificio, in particolare il blocco rettangolare allungato disposto lungo la parte pianeggiante dello sperone roccioso. Nella casa realizzata – è necessario sottolineare che l'edificio costruito è notevolmente diverso da quello progettato- questo blocco risulta composto da due volumi: <sup>19</sup>“uno parallelepipedo regolare e l'altro trapezoidale strombato sotto i quali si sviluppano tre livelli, l'articolazione dei quali segue l'orografia del terreno”.

<sup>20</sup>Già nelle prime soluzioni Libera, rispettando la richiesta di Malaparte, compone

---

15 Talamona M., *op. cit.*, pag. 237

16 Ivi, pag. 237, citando Libera A., in *Stile*, 1941

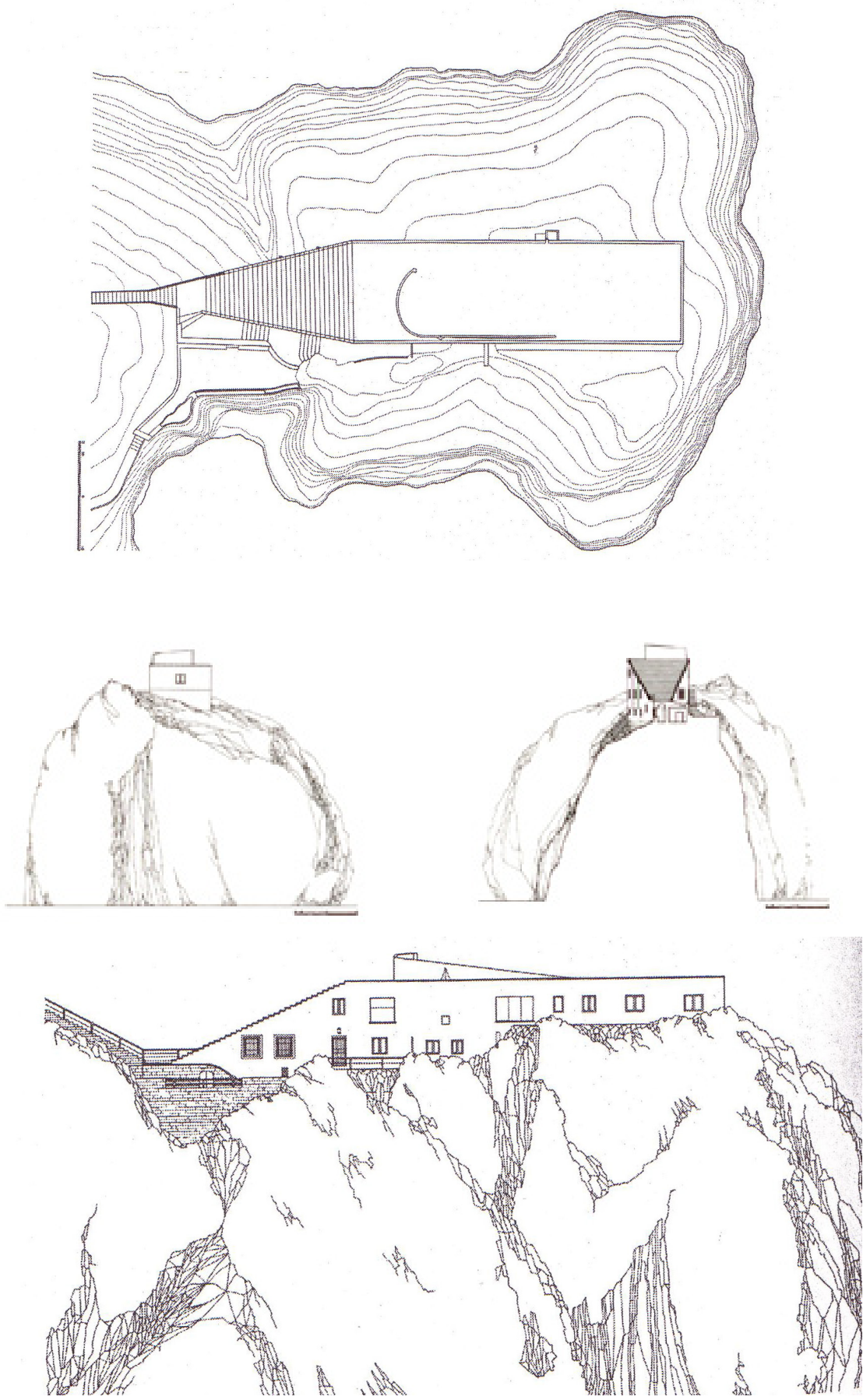
17 Pettena Gianni, *Curzio Malaparte “casa come me”*, in «L'Arte Architettura Ambiente» n.5/2002, pp. 21-30, citando Malaparte

18 Talamona M., *op. cit.*, pag. 237

19 Setola Nicoletta, *Casa Malaparte: il cantiere, le tecnologie, i materiali*, in «Costruire in laterizio», 2008, 124, pp. 56-61

20 Del Gaudio Angela, *Quella casa irregolare voluta da Curzio Malaparte*, in «L'isola»,

Fig 11\_Villa Malaparte\_Planimetria e Prospetti



dunque un'opera che è un tutt'uno con il territorio (la sagoma della villa sembra un prolungamento dello scoglio). Questa soluzione, secondo Del Gaudio, non è assolutamente casuale, come non è casuale la scelta del luogo stesso. Malaparte infatti voleva una casa per sé nel golfo di Napoli, e Capri era la rappresentazione del luogo ideale da lui ricercato; perfetta sintesi tra natura e mondanità, in quanto il luogo era favorito dalle classi agiate. La villa voluta dallo scrittore rispecchia perciò il carattere del sito, tanto che lo stesso Tafuri, parlando di Casa Malaparte, ha dichiarato: <sup>21</sup>“Un sito eccezionale, un committente altrettanto eccezionale, un architetto che non sembra essersi particolarmente impegnato nell'opera, un frangente storico che fa precipitare le insicurezze del dibattito architettonico italiano[...]”.

La casa è composta da due piani, che risultano essere uno la metà dell'altro. Quello superiore termina con una terrazza solarium rivolta verso la terra. L'ingresso principale è posto in posizione centrale, a piano terra lungo il lato sud. Entrando nella villa si trovano le stanze degli ospiti sulla destra e, a una quota leggermente superiore, gli ambienti di servizio sulla sinistra, entrambi distribuiti da un corridoio laterale. Una scala in legno adiacente ai bagni conduce al piano superiore, occupato principalmente dal grandissimo soggiorno. L'appartamento padronale, composto da disimpegno, camera della Favorita e camera di Malaparte, con i rispettivi bagni, e studio –affacciato sul mare-, è disposto a sud-est. Il volume dell'edificio, apparentemente molto semplice, è completato con minimi aggetti; sul fronte sud si apre invece una piccola loggia a strapiombo sul mare. L'elemento chiave del progetto, secondo la tesi di Hejduk, è la scala, la quale <sup>22</sup>“ha una doppia funzione: porta, in salita, alla visione del cielo e del mare, e in discesa è invece una gradinata-teatro, in cui il pubblico (immaginario) siede con spalle alla linea del mare e con gli occhi fissi ad un punto di fuga frontale”. Secondo altre interpretazioni la scala <sup>23</sup>“ha fatto pensare a metafore teatrali” mentre <sup>24</sup>“la presenza, per un certo periodo, di un entrata a vomitorio, aggiunge a quelle metafore un carattere circense”.

Alcuni hanno ravvisato in questa villa una ricerca verso l'architettura sacra, quasi che in quest'opera Malaparte volesse creare il suo mausoleo. D'altra parte il

---

2005, 16

21 Ibidem, citando Tafuri

22 Hejduk John, *Casa come me*, in «Domus» 1980, 605, pp. 62–67

23 Polin G., Marzari G. (ed.), *op. cit.*, pag. 166

24 Ibidem

Fig 12\_Villa Malaparte \_Viste dell'esterno

---



In alto: Vista sulla scala e la vela (a sinistra), l'ingresso (a destra)  
In basso: il prospetto esposto a ovest presenta solo due livelli





committente aveva dichiarato apertamente di <sup>25</sup>“aver teso all’obiettivo più alto: il ritratto architettonico di sé e della personalità malapartiana”. Lo stesso Savi riporta che

<sup>26</sup>“Malaparte sarebbe stato architetto, di quelli che, sulla scorta dell’orfismo ricco di componenti esoteriche e sul filo del sentimento lirico, ridisegnano la natura, ricompongono la realtà, e, dopo, attingono alla mimesi per avere l’opera. Per lo meno, si sarebbe vantato di essere stato l’architetto sui generis della casa Malaparte sui generis, secondo quanto avrebbe richiesto il proprio modulo creativo”.

Indubbiamente la personalità di Malaparte ha avuto un grandissimo ruolo nella progettazione della villa, tanto che tutti i critici ne hanno sottolineato l’influenza. Secondo quanto sostiene Hejduk, infatti, la villa pensata da Libera per Malaparte è “una casa di riti e di rituali, una casa che immediatamente ci riporta, con brivido, ai misteri e ai sacrifici egei”. <sup>27</sup>Una casa, posta in un luogo apparentemente inaccessibile, alla quale si accede, appunto, come in un rito di iniziazione, da una scalea, che leggermente strombata crea l’impressione, man mano che si sale, di essere più lontani. Raggiunta la vetta – la terrazza – lo spettatore può entrare in casa e là,<sup>28</sup>come in una tomba la costruzione procede verso il basso: sia la disposizione delle stanze –il soggiorno in alto, gli ambienti di servizio su un mezzanino, le stanze degli ospiti a piano terra- sia la dimensione dei vari piani – in diminuendo man mano che si procede dall’alto verso il basso- fanno infatti pensare a una discesa verso la terra, metafora della morte. <sup>29</sup>A supportare la metafora sepolcrale è inoltre la posizione dell’ingresso, nascosto come nelle tombe antiche. <sup>30</sup>Ma l’intervento di Malaparte non si ferma alla teatralità dello spazio: egli si è infatti dedicato all’ideazione dei mobili -che sembrano elementi metafisici- e agli arredi fissi –le cornici diventano boccascena, le finestre insoliti prosceni- creando simboli con richiami arcaici. Sicuramente, afferma Del Gaudio, <sup>31</sup>“villa Malaparte è l’espressione di una committenza colta e di un artista dalla personalità innovativa, pronta a suggerire e a ricevere impressioni ed istanze e

25 Savi Vittorio, *Orfica, surrealistica: Casa Malaparte a Capri e Adalberto Libera* in «Lotus International: Abitare nell’architettura» 1988, 60, pp. 6–31

26 Ibidem

27 Savi V., *art. cit.*, pp. 6-13

28 Venezia Francesco, *Casa Malaparte*, in Polin G., Marzari G. (ed.), *op. cit.*, pag. 241

29 Ibidem

30 Savi V., *art. cit.*, pp. 6-13

31 Del Gaudio A., *art. cit.*, in «L’isola», 2005, 16

Fig 13\_Villa Malaparte\_Viste dell'interno



In alto: Il salone, con vista sul camino e sul selciato lastricato  
In basso: vista dall'interno verso Matromania



fonderle in un insieme di funzioni, di arte e architettura”.

E' questa fusione di intenti che ha fatto sì che <sup>32</sup>Francesco Venezia ravvisasse in Casa Malaparte una forte analogia con *Fallingwater*. Egli sostiene infatti che

<sup>33</sup>“nell’idea di casa Malaparte, come di Fallingwater, gli atti della vita quotidiana, la fisiologia della sfera domestica, sono un limite, un vizio. (Entrambe, infatti,) sorgono in siti inospitali di sovrumana bellezza, dove costruire è temerario se non è sacrale.”

In queste due opere si sublima l’unione di natura e tecnica, di misura e caso; mentre in entrambe è messo in discussione il rapporto con l’esterno. Sembrano infatti un tutt’uno con l’ambiente che le circonda, al quale sono saldamente ancorate, ma contemporaneamente sembrano esserne in conflitto. In casa Malaparte la residenza si sviluppa al di sotto dell’orizzonte, e non c’è nessuna comunicazione tra il solarium e gli spazi abitativi, quasi a voler negare lo sguardo sul tramonto. <sup>34</sup>Mentre la cisterna, posta a piano terra, in posizione nord, è letteralmente scavata nella roccia; la copertura, costituita dalla terrazza a picco sul mare -alla quale si accede solamente dall’esterno-, grazie all’affascinante scalinata appare come appoggiata sulla gola di roccia che unisce il promontorio alla montagna e che funge da elemento di connessione tra natura e costruzione.

Il difficile rapporto con il territorio deve essere indagato anche attraverso l’analisi dei prospetti. Bisogna sottolineare quanto questa analisi sia complessa; e quanto <sup>35</sup>“il rapporto stabilito tra il meccanismo distributivo, la sequenza delle stanze e le visuali del paesaggio” sia di difficile interpretazione. Le aperture disposte in facciata, apparentemente casuali, sembrano invece frutto di un attento studio, che certamente, sostengono Polin e Marzari, non può essere stato affrontato a tavolino. Analizzando il primo progetto del soggiorno elaborato da Libera si nota che questo è illuminato da tre diverse tipologie di aperture: una loggia balconata, disposta a nord ovest, a sud est una finestra a nastro e una finestra cannocchiale a sud ovest. <sup>36</sup>Nella versione realizzata le ampie finestre, dotate di una cornice lignea, ritagliano suggestive visuali; <sup>37</sup>“al loro interno la natura diventa paesaggio

---

32 Venezia F., *op. cit.*, pag. 241

33 Ibidem, citando Ungaretti

34 Ibidem

35 Polin G., Marzari G. (ed.), *op. cit.*, pag. 166

36 Dell’Osso Riccardo, *L’architettura della villa*, Maggioli, 2007, Rimini, pag. 82

37 Ferrari Mario, Adalberto Libera. *Casa Malaparte a Capri. 1938-1942*, Ilios editore, 2008, Bari, pag. 26

e s'inverte il rapporto spettatore/spettacolo; è la natura che si affaccia nella casa come avviene nella 'annunciazione' di Savinio".

L'altra bucatina, particolarissima, è posta all'interno del camino; si tratta di una piccola finestra, chiusa da un blocco trasparente di Jena, che permette al mare di fare da sfondo al fuoco. <sup>38</sup>"Al di là della fiamma, legata all'idea di un ambito di vita protetto dall'azione degli elementi naturali, traspare l'immagine evocativa del carattere del luogo". E' l'ennesimo elemento a creare richiami simbolici. Richiami che dimostrano che in Casa Malaparte niente è lasciato al caso, che tutti

<sup>39</sup>"gli elementi concreti – i materiali (prelevati dalla terra), il colore, l'impostazione strutturale, la collocazione nel contesto – che nella casa saranno determinanti e che Malaparte sembra aver fissato nella memoria [...] sono emblematici sia di una particolare attenzione al mondo della cultura contemporanea [...], che di una 'sua' idea di architettura, un suo modo di guardare al contesto abitato dall'uomo che [...] (si rivolge) al rapporto tra natura e manufatto così come viene a determinarsi nella storia, creato dai sentimenti e dalle vicende umane".

---

38 Ippolito Lamberto, *La villa del novecento*, Firenze University Press, 2009, Firenze

39 Pettena G., *art. cit.*, pp. 21-30





Di Luigi Moretti Bonelli riporta che <sup>1</sup>“pervenne all’architettura attraverso la cultura classica e gli studi storici sull’arte, e questo ha recato alle sue opere una componente storicista quasi costante, che introduce nel linguaggio e nelle immagini un senso profondo della tradizione [...]”. Nato a Roma nel 1907, si distingue fin da giovane conseguendo per due anni consecutivi, presso la Scuola superiore di architettura, il premio Palanti. Dopo la laurea, conseguita nel 1930, sarà per due anni assistente di Giovannoni nell’insegnamento di Storia e Stili. L’esordio vero e proprio risale al 1933, con i progetti per la Casa della Gioventù del Littorio di Trastevere e del Foro Italico. Il suo inserimento nel panorama italiano coincide dunque con l’esaurimento dell’esperienza razionalista, che aveva segnato la cultura di quegli anni. <sup>2</sup>La figura di Moretti si situa proprio a cavallo tra il razionalismo e le esperienze successive, e rientra quindi in quel periodo della storia dell’arte italiana che a lungo tempo è stato difficilmente interpretato. La cultura fascista diffusa a partire dagli anni Trenta ha infatti impedito una seria riflessione sull’architettura che esulasse da un principio etico o propagandistico, e la lettura storica è stata a lungo influenzata da presupposti estranei alla critica architettonica vera e propria. Moretti, <sup>3</sup>“dotato di una solida preparazione umanistica (e) provvisto di una penetrante conoscenza della storia artistica”, comprese subito che la progettazione deve essere svincolata da qualsiasi elemento estraneo al tema da svolgere, e la sua opera, dal significato complesso, fu inizialmente accettata da pochi.

<sup>4</sup>Eleonora Carrano distingue la produzione morettiana in tre fasi: un primo periodo di opere giovanili e razionaliste, tra le quali si distinguono la Casa della scherma e il Foro Italico, un periodo postbellico, nel quale si dedica alle case a Roma e Milano, e una fase “espressionista”, caratterizzata dalle contaminazioni ben rappresentate dal progetto della Saracena. A supporto di questa tesi sono le parole di Pica, il quale sostiene che

---

1 Bonelli Renato, *Luigi Moretti*, Editalia, 1975, Roma, pag. 17

2 Ivi, pag. 5

3 Ivi, pag. 7

4 Carrano Eleonora, *Moretti. Le Opere Romane*, Prospettive Edizioni, 2005, Roma, pag. 23

<sup>5</sup>“[...] dopo una fervida stagione giovanile illuminata dagli ideali e dai modelli della classicità, Moretti si rivolge al razionalismo. In seguito, dopo il 1945, il suo personale post-razionalismo non è senza una particolare considerazione di Wright, né senza una, probabilmente eccessiva, ammirazione per Gaudi, il tutto nell’ambito della riconsiderazione del grande barocco romano, specie di Borromini. Alla fine, quasi alle soglie della morte, riecheggiano in lui gli ideali giovanili in quella appassionata rilettura di Leon Battista Alberti, di cui fui testimone e, forse, promotore...”.

La Casa delle Armi al Foro Italico (1934-36) è, secondo Bonelli, la migliore opera dell’architetto, sia rispetto ai valori figurativi che relativamente alle indicazioni linguistiche qui presentate. Questo conferma anche la bravura del progettista, che emerge in ambito nazionale già grazie ai primi lavori. In questo edificio, composto da due corpi simmetrici uniti da uno snodo trasparente, l’autore <sup>6</sup>“ha svolto un linguaggio inedito, valido e moderno ma fondato sulla presenza ideale della tradizione classica, che vi appare riassunta e rinnovata nei suoi termini essenziali”.

Dopo l’arresto l’attività lavorativa dell’architetto riprende con i progetti di palazzi d’abitazione tra Roma e Milano. Nel capoluogo lombardo realizza, tra il ’47 e il ’51, numerosi edifici. Le case albergo di via Corridoni <sup>7</sup>“seguono uno schema di grande chiarezza, economia e funzionalità”: <sup>8</sup>Moretti ritorna qui ad utilizzare la parete piena, bucata da coppie di finestre quadrate e sottolinea il prospetto con una profonda incisione verticale che diventa quasi un segno scultoreo nella città. I tagli diventeranno la costante dei progetti delle case d’abitazione, questa soluzione permette infatti al progettista di interrompere la continuità delle superfici, perforare la massa ed enfatizzare il volume. Il progetto in corso Italia risulta invece notevolmente più complesso, composto da un gruppo di 5 edifici (a diversa destinazione d’uso) articolati tra loro, è improntato alla contrapposizione tra <sup>9</sup>“volumi alti e bassi che creano una serie di spazi urbani di grande qualità. [...] La struttura in questo complesso è pensata in modo da ottenere la flessibilità delle funzioni abitative e commerciali” attraverso l’impiego di una serie di soluzioni che consentono la suddivisione interna sulla base delle necessità abitative.

---

5 Ibidem, citando «Parametro», n. 154, marzo 1987

6 Bonelli R., *op. cit.*, pag. 8

7 Carrano E., *op. cit.*, pag. 25

8 Ivi, pag. 26

9 Ivi, pag. 26



A partire dal '49 Moretti riprende anche il lavoro nella capitale. Edifici simbolo di questo periodo sono la Casa dell'Astrea e la casa Girasole. Il primo edificio, realizzato in cemento armato, è costituito da due corpi scala posti in modo simmetrico rispetto all'asse centrale del palazzo. Il prospetto principale, posto a nord, viene destinato al blocco servizi, oltre che agli ambienti distributivi, permettendo così la dislocazione degli ambienti principali a sud. Questa scelta influenza quindi la qualità del prospetto, composto da pareti piene con affacci ridotti all'essenziale: non ci sono bucatore, ma profondi tagli e tratti aggettanti a schermare le finestre delle cucine. Bonelli sostiene che

<sup>10</sup>“quest'opera introduce alla nuova maniera di Moretti nella quale l'edificio, ideato come un unicum esclusivo e contrapposto alla realtà esistente, è concepito come un'immagine del tutto singolare e conclusa in se stessa, senza dirette connessioni di contenuti e senza precisi richiami linguistici al quadro culturale del momento”.

<sup>11</sup>Moretti combina così la sua volontà di espressione con nuove forme, riuscendo a costruire architetture di qualità riducendo i costi e utilizzando materiali semplici e scarni. La casa Girasole, progettata nel '48 e ultimata nel '51 è un edificio letteralmente tagliato in due da una fenditura centrale che evidenzia l'ingresso donandogli la stessa dignità di un atrio antico. <sup>12</sup>Sembra che l'ispirazione principale per questo edificio sia ravvisabile nella Casa della Marina, progettata da Coderch a Barcellona. In comune i due progetti hanno alcuni punti fondamentali: la distribuzione degli alloggi secondo il soleggiamento, gli aggetti che deformano l'impianto generale, l'alto basamento trattato a rustico. Proprio questo possente basamento, realizzato in pietra di Tivoli, sottolinea la facciata della casa del girasole con forti giochi chiaroscurali. Le abitazioni, segnate in prospetto dall'uso di un luminosissimo mosaico in vetro, sembrano quasi staccate da terra. In questa palazzina <sup>13</sup>“i temi di ricerca progettuali di Moretti [...], trovano una loro rappresentazione nell'equilibrio tra struttura, volume e superficie; tra la sintesi della massa e le grandi superfici aggettanti e scollate dal volume”.

Nel '52 gli esperimenti condotti negli appartamenti romani portano alla realizzazione della villa La Saracena, a Santa Marinella, che rappresenta il culmine del periodo edonistico. Seguono il progetto di Genova Nervi, non realizzato, e i piani per il

---

10 Bonelli R., *op. cit.*, pag. 10

11 Carrano E., *op. cit.*, pag. 25

12 Ivi, pag. 29

13 Ivi, pag. 29

Quartiere Olimpico di Roma.

<sup>14</sup>Il '52 è anche l'anno della chiusura della rivista Spazio. Fondata da lui stesso nel 1950, la rivista è l'occasione per propagandare i suoi interessi culturali, che spaziano dall'arte contemporanea, alla letteratura, alla filosofia e alla matematica. Nei sette fascicoli pubblicati Moretti incentiva la discussione a proposito dei rapporti tra le arti. La rivista è anche l'occasione per compiere una serie di studi di critica architettonica, tra i quali spiccano i «modelli negativi», ricavati trasformando in volumi pieni i vuoti degli interni di monumenti antichi o rinascimentali.

Nel 1960 iniziano le commissioni internazionali: in primo luogo lo studio per il complesso Watergate di Washington, il quale "comportava la creazione di una unità abitativa utilizzando un'area triangolare, aperta e digradante verso il fiume Potomac. Viste le dimensioni del quartiere e la complessità dell'impianto Moretti sceglie di modellare l'impianto secondo linee concave, che generano esedre aperte sul fiume. Le altezze costanti degli edifici sono mitigate da accorte soluzioni di assottigliamento che tendono ad evitare l'effetto di monotonia e attraverso l'utilizzo di ampie balconate continue in facciata accentua le dimensioni orizzontali del complesso. <sup>15</sup>Bonelli individua nel Watergate il momento di piena maturità di Moretti.

<sup>16</sup>Nel '62 arriva l'incarico per la Stock-Exchange Tour di Montreal, in collaborazione con Pier Luigi Nervi. Il risultato delude le aspettative, poiché i problemi statico costruttivi hanno sicuramente condizionato il risultato finale. Analoghe considerazioni possono essere fatte a proposito della sede della società Esso all'EUR. In entrambe le opere i rigidi criteri imposti dalla committenza hanno prevalicato la poetica del progettista, contribuendo così alla creazione di organismi piuttosto semplici, generati più da necessità meccaniche che da riflessioni accurate sul tema proposto. <sup>17</sup>La sua attività nel corso degli anni sessanta è sempre più internazionale: progetta diversi edifici in Kuwait e Algeria. Nel frattempo si dedica ai suoi interessi, partecipando a diversi convegni e producendo un film sulla vita di Michelangelo, produzione che gli vale il premio *Film d'Arte* alla Biennale di Venezia del 1967. L'anno successivo viene pubblicato da De Luca un libro, a prefazione di Ungaretti, con 50 immagini di sue architetture. Nel 1971 a

---

14 Bonelli R., *op. cit.*, pag. 15

15 Bonelli R., *op. cit.*, pag. 12

16 Ivi, pag.13

17 Moretti Luigi, *Moretti visto da Moretti*, Palombi Editori, 1971, Roma, pag.137

Madrid è allestita una sua personale nell'ambito della Fiera Internazionale della costruzione. Muore improvvisamente nel 1973.

Di Moretti, dalle pagine di Domus, Gio Ponti dice che le sue opere

<sup>18</sup>“mostrano come egli sia architetto impegnato nei problemi dell'architettura: di una architettura tesa ad invenzioni coraggiose e creative, quale un'opera d'arte, ed impegnata nella sua adesione al paesaggio, naturale ed urbano, come dovrebbe sempre essere, immergendosi in esso.”

---

18      Ponti Gio, *Tre architetture di Luigi Moretti*, in Domus, 1964, 419, Pag. 84-90



## Villa La Saracena, Santa Marinella

---

<sup>19</sup>Il lavoro di Moretti a Santa Marinella inizia nel 1954; a partire da questa data l'architetto realizzerà tre ville: la Saracena, la Califfa e la Moresca. Poste su tre lotti affiancati queste costruzioni fanno parte di un unico processo progettuale durato circa quindici anni, come dimostrano le numerose richieste di variante in corso d'opera presentate al comune dal progettista.

<sup>20</sup>Il progetto della Saracena, la prima villa ad essere ideata e costruita, è l'occasione, per Moretti, di costruire la casa "per sé", come rileva giustamente Gio Ponti. Commissionata dalla famiglia Pignatelli d'Aragona, una giovane coppia con bambini, questa casa rappresenta una sorta di oasi di tranquillità, un luogo dove trascorrere un'esistenza felice, chiusa al mondo e aperta agli affetti familiari. Come lo stesso Moretti ha dichiarato <sup>21</sup>«la casa è l'unico spazio che ci possa astrarre dalla quotidiana vita con gli altri e dalle sue avventure grandi e meschine». Questa villa è dunque una chiara dimostrazione della manifesta ostilità dell'architetto per l'"*existenzminimum*", tanto amato dai più devoti all'International Style.

<sup>22</sup>Come sottolinea giustamente Carrano, il progetto della villa è da considerarsi come un'opera minore, considerate le dimensioni, ma sicuramente questa realizzazione costituisce un punto fermo nella produzione di Moretti, soprattutto per i principi e le soluzioni che afferma. Dello stesso avviso è anche il commento di Pier Carlo Santini sulle pagine di *Ottagono*, il quale sostiene che la Saracena costituisce un punto chiave nell'attività del progettista. Le ragioni a sostegno di questa tesi si ritrovano <sup>23</sup>«nei fondamenti distributivi e nella qualità [...] dei moduli, delle sagome, dei profili» che rivelano <sup>24</sup>«un'organizzazione fluida, differenziata, respirante per quanto dilatazioni, contrazioni e contrasti liberamente si succedono e si connettono.» Non bisogna dimenticare, come sostiene Mulazzani, che la Saracena può apparire, a un osservatore poco attento, nettamente diversa rispetto agli altri progetti morettiani del dopoguerra, diversa <sup>25</sup>«tanto per plasticità

19 Moretti L., *op. cit.*, pag. 137

20 Finelli Luciana, Luigi Moretti. *La promessa e il debito. Architetture 1926-1973*, Officina edizioni, 2005, Roma

21 Ponti G., *art. cit.*, citando Moretti

22 Carrano E., *op. cit.*, pag. 94

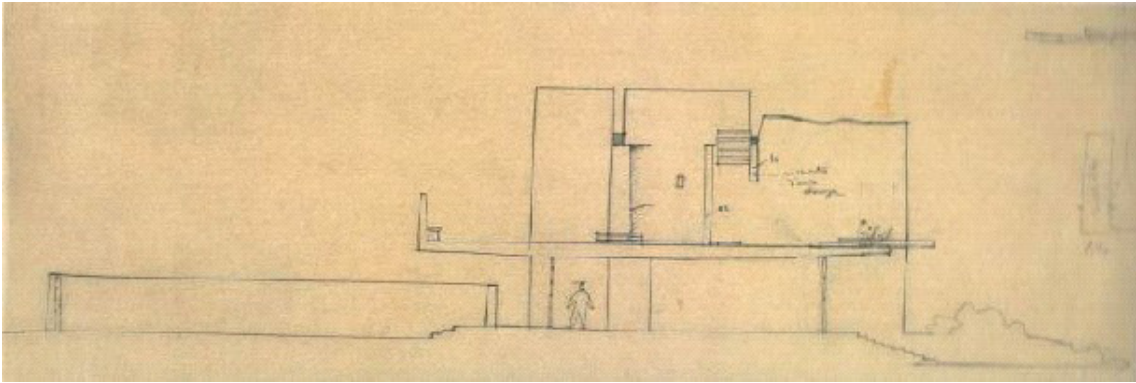
23 Santini Pier Carlo, *Incontro con Luigi Moretti*, in «*Ottagono*», 1970, 16, pp. 87-92

24 Ivi, pag. 89

25 Mulazzani Marco, *Luigi Moretti: la Califfa, la Saracena, la Moresca: le ville dove le*

Fig 14\_La Saracena\_Disegni di studio

---



e matericità, quanto per i supposti riferimenti” (tra questi: il Mediterraneo, l’architettura araba, le torri di Ronchamp). E’ proprio l’originalità delle soluzioni qui apportate che determina allora la necessità di interrogarsi a proposito di questa villa.

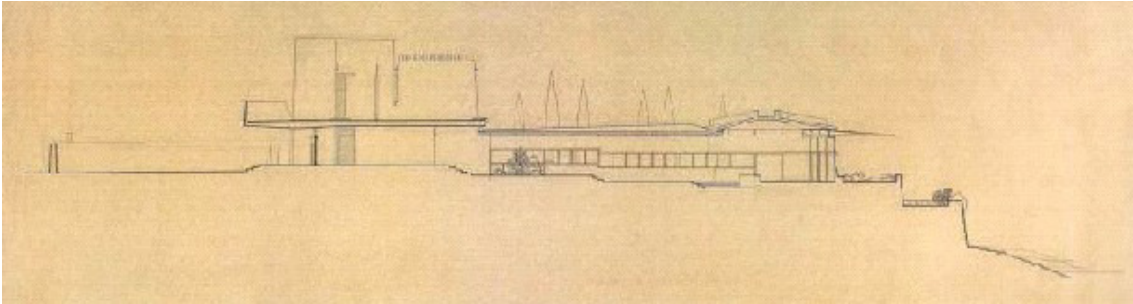
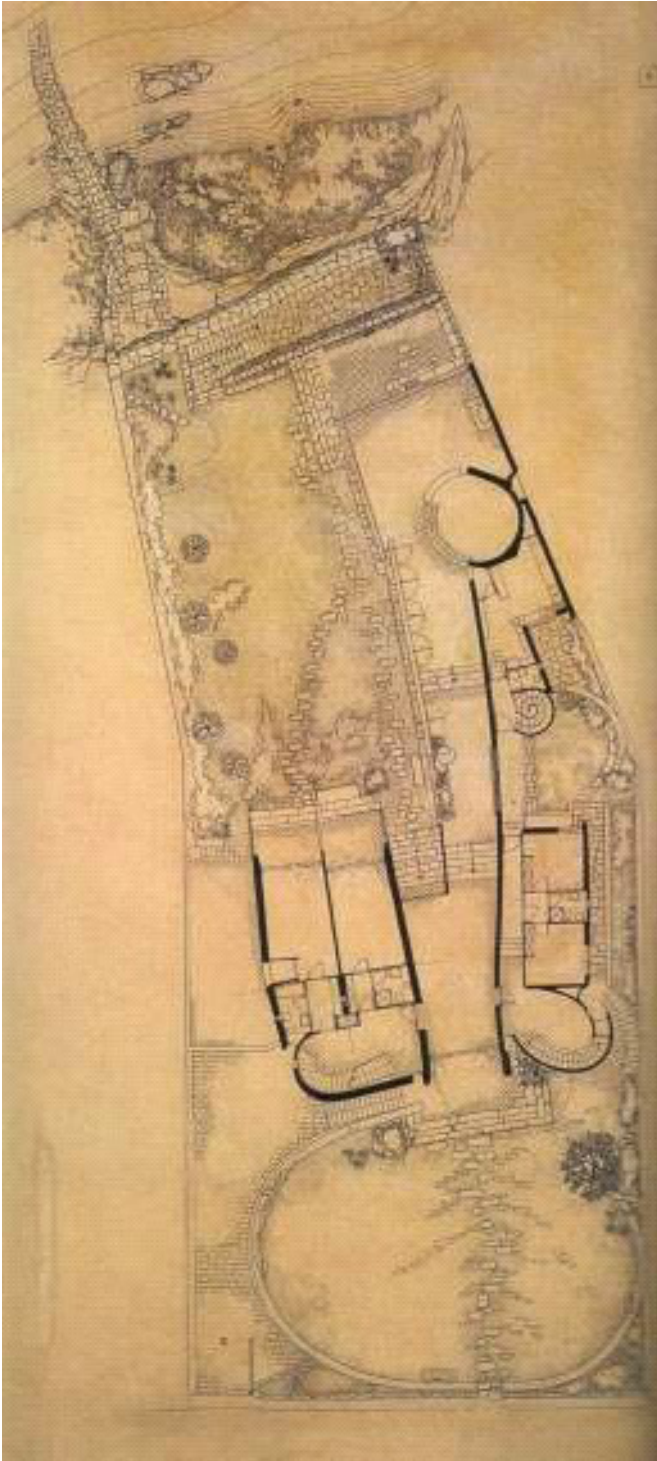
<sup>26</sup>Dalla lettura della pianta la casa risulta divisa in due spazi, uniti tra loro da un'ampia galleria: la zona giorno affacciata sulla costa, la zona notte è invece posta lontano dal mare. La galleria si apre, su un lato, su un grande giardino, sull'altro comunica con un intimo giardino chiuso. Un corpo a torre contiene le camere padronali, mentre quelle destinate ai bambini e agli ospiti affacciano sul giardino. Un accesso indipendente consente l'ingresso agli ambienti di servizio, posti ad un livello inferiore alla strada, mentre l'entrata principale, posta al livello del mare in corrispondenza della zona giorno è chiusa da un cancello scolpito da Claire Falkenstein. Il processo ideativo ha richiesto un forte impegno al progettista, che per questo progetto ha elaborato diverse soluzioni. <sup>27</sup>Osservando una planimetria della villa risalente al marzo 1955, in luogo di quella definitiva, si può comprendere più facilmente il carattere della costruzione, ma soprattutto si intuiscono i principi che hanno generato il processo compositivo. Gli spazi e i volumi disegnati sono praticamente gli stessi che si ritrovano nell'opera costruita, ma la legenda permette di leggere i significati semantici. La sequenza di ambienti declinata in pianta ricalca quella dell'architettura di Pompei, come si può facilmente dedurre anche analizzando il lessico utilizzato. Moretti progetta le *fauci*, l'ingresso sulla strada costituito da uno stretto passaggio da due pareti, che consente l'accesso diretto al patio. Leggermente discosto da questo si trovano il *vestibolo* e un *grande atrio* strombato. In fondo a questo spazio si trovano l'uscita verso il giardino interno e l'ingresso alla *galleria*, che conduce alla *sala* e alla *grande sala*. Adiacenti al muro di confine si trovano inoltre altri ambienti che richiamano la *domus* romana: si tratta di tre spazi circolari concatenati indicati come *tepidarium*, *calidarium* e *fontanina*. La disposizione così determinata genera un ritmo che verosimilmente era il vero interesse compositivo dell'architetto. Questo ritmo è creato dall'intervallarsi di momenti di costrizione (*fauci*, *vestibolo*, *galleria* –anche se vetrata resta un luogo da considerarsi fisicamente limitato-) a momenti di espansione (*patio*, *atrio*, *sala* e *grande sala*). Questi due ritmi sono in contrapposizione tra loro: muovendosi dall'ingresso fino alla grande sala il visitatore avverte la costrizione in diminuendo

*storie si intrecciano*, in «Casabella», 1999, 669, pp. 63-81

26 Pontì G., *art. cit.*, pp. 84-90

27 Mulazzani M., *art. cit.*, pp. 63-81

Fig 15\_La Saracena\_Piante e Sezioni





mentre l'espansione risulta in crescendo. Questa scelta compositiva genera non poche difficoltà di lettura: Finelli osserva come la disposizione studiata dal progettista rende difficile lo studio dell'edificio in pianta, in quanto <sup>28</sup>“gli spazi appaiono smembrati e i vari settori (soggiorno, letti, ospiti, appartamenti di servizio) si snodano moderati (o si incassano nella roccia) involucri separatamente in volumi bassi o rotondeggianti [...]”. D'altra parte è proprio questa complessità a determinare il valore dell'opera; come sostiene Santini, il sistema ordinante dei vari ambienti, <sup>29</sup>“si esalta attraverso un «modellare», un «plasticare» la materia che sensibilizza al massimo le distanze, le suture, le intercapedini e soprattutto gli spessori”.

Quest'opera così densa può dunque essere analizzata secondo diverse chiavi di lettura; in primis attraverso il lirismo morettiano, di cui parleremo in seguito. Ma, come giustamente sottolinea Mulazzani, sono altri e tanti i temi analizzati nella Saracena: uno dei più importanti è la manipolazione della simmetria. Osservando le piante si nota come <sup>30</sup>“l'atrio [...] sia l'unico spazio quasi perfettamente simmetrico della casa”. Oltre i muri di questo ambiente si ha una graduale deformazione della pianta che determina la perdita progressiva della simmetria fino alla sua totale scomparsa nelle aree periferiche. Questo è un ulteriore richiamo all'arte antica: secondo questa chiave di lettura l'atrio è il punto focale, il seme generatore di tutto il complesso.

Una seconda lettura, continua Mulazzani, deve essere svolta a partire dall'analisi delle superfici: Moretti le rappresenta come una tela; <sup>31</sup>“possono essere squarciate e sollevate, oppure su di esse possono solidificarsi segni astratti [...]”, lame, elementi incurvati, fenditure e incisioni che si ritrovano declinate in diversi elementi: sul muro laterale del corpo alto, lungo la parete posta a nascondere la scala, nello scarto creato dalla giacitura del muro perimetrale.

La casa nasce quindi dalla fusione di due principi indipendenti: spazio e superficie, principi che sono massimamente sintetizzati nel cancello della Falkenstein, il quale, lungi dall'essere mera rappresentazione di una fusione delle arti, diventa «segno». <sup>32</sup>Il lavoro di questa artista è infatti significativo -Falkenstein riconsidera le relazioni tra spazio e forma- e molto vicino all'opera di Moretti, il quale sostiene

28 Finelli L., *op. cit.*

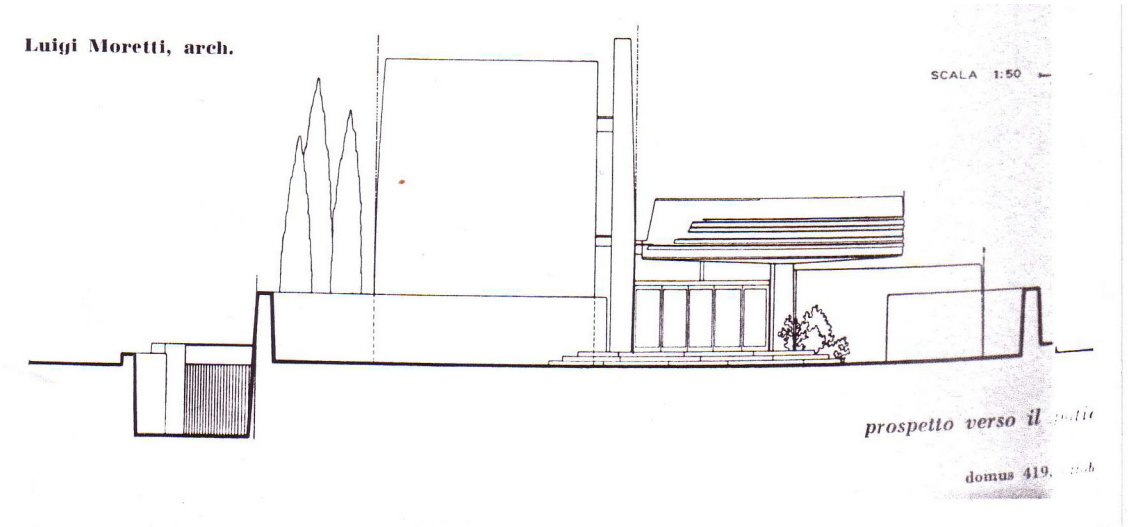
29 Santini P.C., *art. cit.*, pp. 87-92

30 Mulazzani M., *art. cit.*, pp. 63-81

31 *Ibidem*

32 *Ibidem*, citando Moretti

Fig 16\_La Saracena\_Prospetti e Vista del plastico



che sono i segni tracciati –cornici, modanature- gli elementi in cui «la concretezza di un’architettura sembra rivelarsi nella sua massima forza».

E’ un processo dualistico, dunque, quello sul quale è fondata la composizione: nella sintesi di spazio e superficie, ma anche nei rapporti dell’opera con il contesto; la casa è <sup>33</sup>“Saracena perché “gelosa”, introversa contro gli estranei, ma spalancata sul mare [...]”. Sarebbe questa bivalenza a dominare le regole della costruzione: l’utilizzo di forme pure disposte su un impianto illeggibile, che si scopre solo percorrendolo; la mancanza di un dialogo con l’esterno -ad eccezione delle fenditure verticali che lasciano filtrare la luce all’interno - negata dall’apertura sulla costa. <sup>34</sup>Moretti ha scelto di creare questi frammenti, il cortile ovale murato, le pareti chiuse, “accostate e scalari, ricurve e rastremate, più modellate che costruite, rustiche, che riflettono l’orizzonte, sostanziate di luce-colore” ricercando “un senso isolano e marino dell’abitare, [...] un modo mediterraneo ed arabo di concepire la casa, (la) nostalgia del sole e del mare e (il) desiderio del contatto essenziale con la natura”. A proposito del progetto della Saracena lo stesso Moretti afferma:

<sup>35</sup>“E’ una casa di sapore tanto mediterraneo da toccare il gusto della casa araba, serrata, odorosa di frescura. Vi è come una memoria della Zisa di Palermo e delle case egee. Persino le ceramiche sul camino circolare sembrano risuonare la felicità di Lindo. Il gusto di vita, la melanconia calma e felice di questa casa, le sorprese delle sue prospettive, la delicatezza dei suoi dettagli ne fanno un’opera rara e forse unica nell’architettura moderna.”

E’ evidente, analizzando le parole dell’architetto, come per questa villa il problema dominante non sia di carattere architettonico, quanto personale ed intimistico. Come sostiene Nervi la Saracena esprime alcune esigenze psicologiche significative del nostro tempo: un tempo in cui l’eccessiva facilità di comunicazione determina per paradosso una forte incomunicabilità. La casa, che è sempre specchio dei tempi, oltre che del carattere di chi la vive, diventa luogo per “comunicare” questa difficoltà, e <sup>36</sup>“alza e oppone mura che diventano simboliche e sintomatiche di uno stato d’animo che sentendosi inquieto erige dei muri più protettivi d’una desiata quiete interiore che non dell’invadenza altrui”.

Proprio per questo:

33 Finelli L., *op. cit.*

34 Bonelli R., *op. cit.*, pag. 11

35 Moretti, *op. cit.*, pag. 82

36 Ponti G., *art. cit.*, citando P.L. Nervi

Fig 17\_La Saracena\_Viste dell'esterno



<sup>37</sup>“Nella Casa di Santa Marinella si leggono direttamente le qualità emotive delle murature come tali, cioè come peso, come disegno rastremato col diminuire dei carichi, come forza di sostegno e di spartizione degli spazi. Forse il segreto della costruzione è proprio in questa semplicità di lettura in ogni sua parte del fatto muro, fatto primordiale alle case di ogni emozione architettonica”.

Alla luce di questa considerazione, come ha giustamente sottolineato Finelli,<sup>38</sup>“non è estranea alle scelte morettiane l’influenza del Le Corbusier di Ronchamp”. Tale influenza è ravvisabile nell’utilizzo di linee morbide, che determinano una *promenade architecturale*, nella scelta materica, nella costruzione di quell<sup>39</sup>“implacabile nudezza delle pareti, sgombra da schermi, licenze e sovrapposizioni”, nella volontà di creare un ambiente chiuso ma dialogante con l’esterno (è analoga l’apertura sul giardino generata dalle forme concave).<sup>40</sup>Moretti, orchestrando il ritmo e combinando diversi parametri, ci mostra, nella Saracena, come lo spazio possa essere sensibile e vivo, tanto che in questa villa è continuamente ravvisabile un’opera di <sup>41</sup>“trasformazione del «dato» naturale in fatto culturale”. Attraverso la frammentazione dei corpi di fabbrica, alleggerendo gli elementi strutturali, secondo la lezione lecorbusiana, e giocando con forme plastiche e trasparenze Moretti riesce a <sup>42</sup>“trovare con l’ambiente paesistico una forma di convivenza che si compone di echi, di riverberi, di assorbimenti differenziati e squisiti”.

---

37 Moretti, *op. cit.*, pag. 82

38 Finelli L., *op. cit.*

39 Ibidem, citando P.C. Santini

40 Mulazzani M., *art. cit.*, pp. 63-81

41 Ibidem

42 Santini P.C., *art. cit.*, pp. 87-92



“Leonardo Ricci, il migliore architetto italiano.  
Della tua, della nostra generazione sei stato  
il migliore. Il mondo non te ne fu grato,  
sprecò in modo ignobile la tua creatività;  
ma, a conti fatti, hai vinto.”

<sup>1</sup>Con questa frase Bruno Zevi riesce a sintetizzare perfettamente la storia di un personaggio emblematico dell'architettura italiana a lungo dimenticato dai libri di storia. In un periodo in cui l'accademismo regnava imperante gli sperimentatori, come era Leonardo Ricci, venivano facilmente allontanati ed emarginati.

Allievo di Michelucci, il giovane Leonardo si rivela fin da subito essere un personaggio singolare. Nato a Roma nel 1918, è il secondo di quattro figli. Cresce all'ombra del fascismo, supera gli anni della guerra e come architetto partecipa, inevitabilmente, alla ricostruzione postbellica. Il precoce trasferimento in Veneto lo porta ad appassionarsi nell'adolescenza alla pittura, tanto da esporre sue opere già all'età di quattordici anni. Questa passione, unita alla volontà di sperimentare – che lo porterà a sconfinare nella scenografia, nel design e nella grafica – caratterizzerà tutta la vita dell'artista, tanto che la coesistenza di due registri espressivi fu più volte sottolineata negli apporti critici. Nel 1958 Lionello Venturi scrive che «Ricci sa distinguere nettamente la sua attività nell'architettura dall'esercizio della pittura e considera un errore di trasportare in questa le necessità costruttive di quella». E' dunque il profondo amore per l'arte sviluppato nel corso degli studi liceali che lo spingerà ad iscriversi alla facoltà fiorentina di architettura. Dopo la laurea Ricci inizierà una fervente attività di progettista e docente, attività che lo porterà a lavorare anche negli Stati Uniti. Nel corso della carriera universitaria si dedicherà all'insegnamento di sei diverse discipline (Disegno dal vero, Industrial Design, Architettura degli Interni, Visual Design, Elementi di composizione architettonica ed Urbanistica) diventando professore incaricato, professore ordinario, direttore dell'istituto di urbanistica e preside.

Durante gli anni da studente incontra Michelucci, allora insegnante presso l'ateneo e già noto architetto, che gli trasmette i fondamenti e l'amore per la disciplina, coinvolgendolo nella ristrutturazione di Palazzo Gerini a Firenze (con

1 Per la trattazione biografica si è fatto riferimento a: Bartolozzi Giovanni, *Leonardo Ricci. Lo Spazio Inseguito*, Testo e immagine, 2004, Torino

Giuseppe Giorgio Gori, Edoardo Detti ed Ernesto Nelli).

Questa prima esperienza progettuale condiziona tutta la produzione successiva. L'impronta di Michelucci trasparirà infatti in tutti i lavori di Ricci, il quale aveva assorbito lo spirito del maestro e quella tendenza a voler crescere sui propri errori che tanto lo aveva caratterizzato. L'intensità della loro relazione sociale e professionale si evince anche dal rapporto epistolare tra i due e in particolare in una delle ultime lettere che Michelucci invia al suo allievo prediletto:

“ho cercato di ‘insegnare’ ai miei presunti discepoli più l’arte del ‘distacco’ che la catena della ‘soggezione’. Ho cercato, cioè, di individuare in ognuno, e in te in particolare, quali fossero gli elementi della diversità... capaci di favorire lo sviluppo di una nuova identità. Di fronte a questa tua personalità, a questa tua sorprendente giovinezza, non avrei potuto fare altrimenti. E’ maturato così un amore che, con il passare degli anni, ha superato ogni distacco... Forse, in questo senso, abbiamo lavorato insieme tutta la vita”.

Il percorso lavorativo in comune con Michelucci si divide per molteplici motivi, non ultimo la rapida ascesa di Ricci che, dopo il progetto religioso di Agape, nel 1948 vince con Leonardo Savioli il concorso per il Mercato dei fiori di Pescia, concorso che gli regalerà la notorietà a livello internazionale.

Nonostante il grande successo, l'allontanamento dai compagni di lavoro suscita in Ricci una forte crisi, che lo riavvicina alla sua prima passione, la pittura. Sempre nel '48 l'architetto si trasferisce a Parigi, dove espone le sue opere presso la Galleria *Pierre Loeb* e il *Salon de Mai*, che già ospitava capolavori di Picasso, Matisse, Giacometti. Questo breve interludio francese dura circa tre anni, nel corso dei quali l'artista probabilmente acquisisce la consapevolezza del rifiuto del suo talento da parte dell'*entourage* accademico fiorentino. Il clima parigino è senz'altro più fervido e incline ad accoglierlo e tra gli altri grandi conosce anche Le Corbusier, all'epoca impegnato nel progetto dell'*unité d'habitation*. L'esperienza oltralpe lo spinge a una profondissima riflessione sul senso dell'arte e della pittura nell'età contemporanea, riflessione che lo spinge a ricercare “un minimo comune denominatore sul quale alcuni uomini possano essere d'accordo per poter iniziare un nuovo cammino, per ritrovare su questa terra un significato e una giustificazione della vita, senza i quali non è possibile costruire qualcosa di valido e di una certa durata”.

Minimo comune denominatore che diventa per Ricci lo studio dello spazio: la



tendenza verso l'architettura è, infatti, troppo forte, e Parigi non sembra essere il luogo ideale per ricominciare a coltivare questo interesse. Il giovane Leonardo torna quindi a Firenze, dove si cimenta in alcuni concorsi e nella progettazione sperimentale della Villa Ricci, la sua casa. Altrimenti nota come Villa Monterinaldi questa casa viene edificata su un appezzamento scosceso presso Firenze. La costruzione nasce e si sviluppa in modo artigianale, con la collaborazione di un carpentiere locale che lavora terra, acqua e pietre del luogo. Il progetto soddisfa l'architetto a tal punto da decidere di estendere l'intervento fino a creare una vera e propria comunità, formata da studiosi e artisti. In totale saranno progettate e realizzate entro il 1968 ventidue abitazioni, tutte molto diverse eppure in armonia tra loro. Possiamo individuare nel progetto di Monterinaldi le fondamenta per le sperimentazioni successive, in particolare realizzate nella Casa Mann prima e nella Villa Balmain poi.

Gli anni sessanta coincidono con una seconda crisi che porterà il professionista in America. I molti progetti non realizzati e la necessità di ritrovare una propria identità, fondata a partire da una forte critica sull'opera dei maestri, sono lo stimolo per trovare conforto nella scrittura.<sup>2</sup> Il suo sfogo è riportato in un libro *L'Anonimo del XX secolo* pubblicato a New York nel '62, all'interno del quale auspica a una presa di posizione dell'architetto e ispira alla scelta di un ruolo non più protagonista, ma di secondo piano. L'anonimo architetto dovrebbe, secondo Ricci, costruire la sua esperienza a partire dalla ricerca di una misura del benessere altrui, seguendo quello che è il fondamento dell'architettura moderna: educare attraverso un gesto artistico la mente del fruitore. I suoi progetti sperimentati, letti secondo questa chiave, diventano quindi luogo per condurre una serie di analisi -antropologiche, sociologiche e psicologiche- per verificare gli esiti della ricerca a lui contemporanea.<sup>3</sup> "L'incessante aspirazione ad un mondo nuovo, armonico e giusto, destinato a un uomo nuovo, recuperato nella sua totalità e integrità fisica ed esistenziale, affrancato dai pregiudizi, dai miti, riconciliato con i suoi simili, con la natura e con le cose, rivela il fondamento a un tempo utopico e realistico della sua posizione". Ne deriva la visione architettonica del progettista, la necessità di ricercare uno spazio adatto alla vita dell'uomo, uno spazio che lui intende comune e condivisibile.

---

2 Ricci Leonardo, *Leonardo Ricci. Testi, Opere, Sette progetti recenti*, Italia grafiche, 1984, Firenze, pag. 121

3 Vasic Vatovec Corinna, *Leonardo Ricci, Architetto esistenzialista*, Edifir, 2005, Firenze, pag.12

<sup>4</sup>“La spiccata vocazione sociale di Ricci -non sempre verificabile negli esiti del suo lavoro anche perché condizionato da vincoli oggettivi e da circostanze meno atte a confermarla- sta dunque a premessa della sua concezione dell’architettura e del ruolo dell’architetto” e trova la sua naturale realizzazione nel progetto di Riesi, commissionatogli nello stesso anno da Tullio Vinay. Si trattava di creare una comunità valdese su un arido colle siciliano, un’impresa rischiosa e piuttosto osteggiata anche tra i locali. Nonostante le difficoltà Ricci progetta un asilo, una scuola officina e una elementare, i dormitori e la casa comunitaria, diversi edifici sorti dal medesimo intento costruttivo: unire le persone e gli edifici alla terra.

Negli anni seguenti si susseguono una serie di commissioni per edifici d’abitazione, tra i quali il più significativo è “La Nave”, blocco fiorentino ispirato all’*unité d’habitation*, ma che Ricci auspica essere luogo di incontro sociale, superando Le Corbusier laddove aveva fallito.

Gli anni settanta sono caratterizzati da un periodo di stasi professionale, nel quale il suo lavoro si assesta tra concorsi internazionali, mostre di pittura e la scrittura di un libro mai pubblicato. La svolta arriva nel decennio successivo, con la progettazione del tribunale di Savona, un edificio che mantiene intatte le caratteristiche tipologiche ma che contemporaneamente rappresenta un forte passo in avanti. Come per le altre realizzazioni si nota la volontà di partire dalla condizione esistenziale, ma qui i riferimenti storici sono più marcati: Ricci abbandona l’uso sistematico del cemento a favore della commistione con altri materiali e con la creazione di quattro fronti diversi cerca un dialogo con la città. Il nuovo stile caratterizzerà tutte le ricerche successive tra le quali è quella di Novoli a suscitare maggiormente l’attenzione dell’architetto. Il progetto del palazzo di giustizia è infatti l’occasione per realizzare qualcosa a Firenze, occasione sfumata per motivi politici. Una fortissima delusione per il progettista che chiude così malamente la sua carriera. Leonardo Ricci muore nel 1994 a Venezia.

---

4 Vasic Vatovec C., *op. cit.*, pag. 12

## Villa Balmain, Isola d'elba

---

<sup>5</sup>L'incarico per la Villa Balmain arriva a Ricci su richiesta del famoso sarto parigino Pierre Balmain, che desiderava una casa di vacanze con funzione rappresentativa all'isola d'Elba. Lo stilista, grande amante dell'Italia, aveva deciso di acquistare un terreno nel 1956, dopo un soggiorno sull'isola nel quale rimase molto colpito dalla bellezza del paesaggio. Il terreno, situato in località "La Valle", all'epoca frazionato in diversi lotti, era coltivato a vigneti e ulivi. Balmain lo ottiene la proprietà attraverso una serie di atti di compravendita redatti tra il 1958 e il 1961, in concomitanza dei lavori di costruzione. Il sarto alloggiava solitamente in dimore storiche, ma per la creazione di questa casa estiva desiderava un edificio modernissimo; nella scelta dell'architetto fu quindi particolarmente esigente, rivolgendosi prima ad alcuni professionisti milanesi, e solo in seguito, su suggerimento dell'autista Ugo Camiciotti, a Ricci.

Non bisogna dimenticare che all'epoca l'architetto era già noto in Francia grazie a una serie di pubblicazioni comparse sulle riviste dirette da André Bloc "*L'architecture d'aujourd'hui*" e "*Aujourd'hui. Art et architecture*". Sembrerebbe però che il progetto della villa fosse stato elaborato già a partire dal '56; Camiciotti mostrò un modello di studio a Balmain che commissionò dunque la costruzione all'architetto toscano. A sostegno di questa ipotesi ci sono alcuni schizzi, che mostrano un edificio immaginario avente caratteristiche analoghe a quello poi costruito. Dal confronto tra gli elaborati teorici e quelli di progetto si evincono alcune sostanziali differenze: la scala a chiocciola inizialmente libera, il muro a scarpa sostituito da un piccolo appoggio triangolare e la presenza di un muro a torre -a sostegno della maggior parte del carico strutturale- posto a lato dell'impianto.

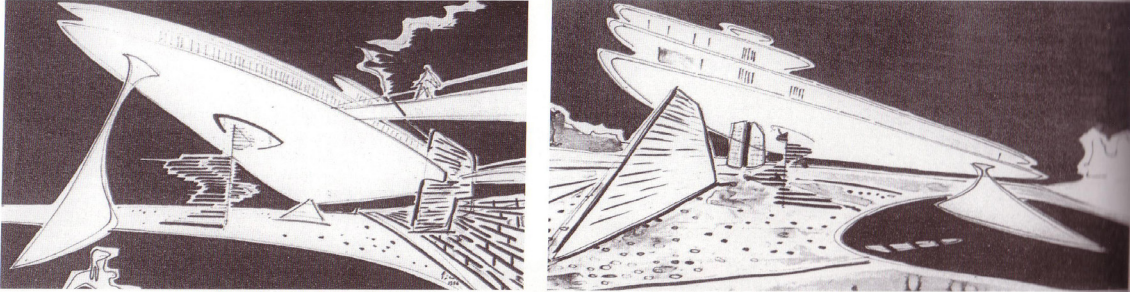
Realizzata a partire dal 1958 con la collaborazione dell'ingegnere E. Trapani e degli allievi E. Bienaimé e G. Fabbricotti, la villa si trova oggi immersa in un fitto bosco che si estende tra Poggio e Marciana Marina, in un lotto di intenso valore paesaggistico. I lavori vengono avviati nel '58 e conclusi nel '60 per un costo complessivo di trenta milioni.

La villa, strutturalmente una scatola rigida in cemento armato rinforzato, è rivestita all'esterno da un sottile intonaco bianco che lascia intravedere le casseforme alla

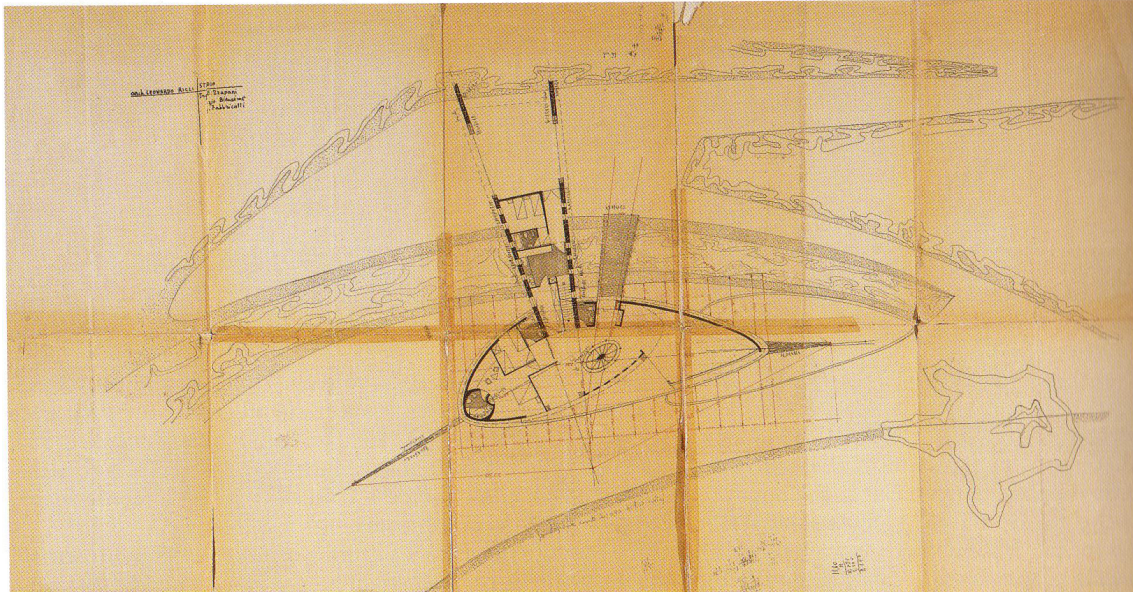
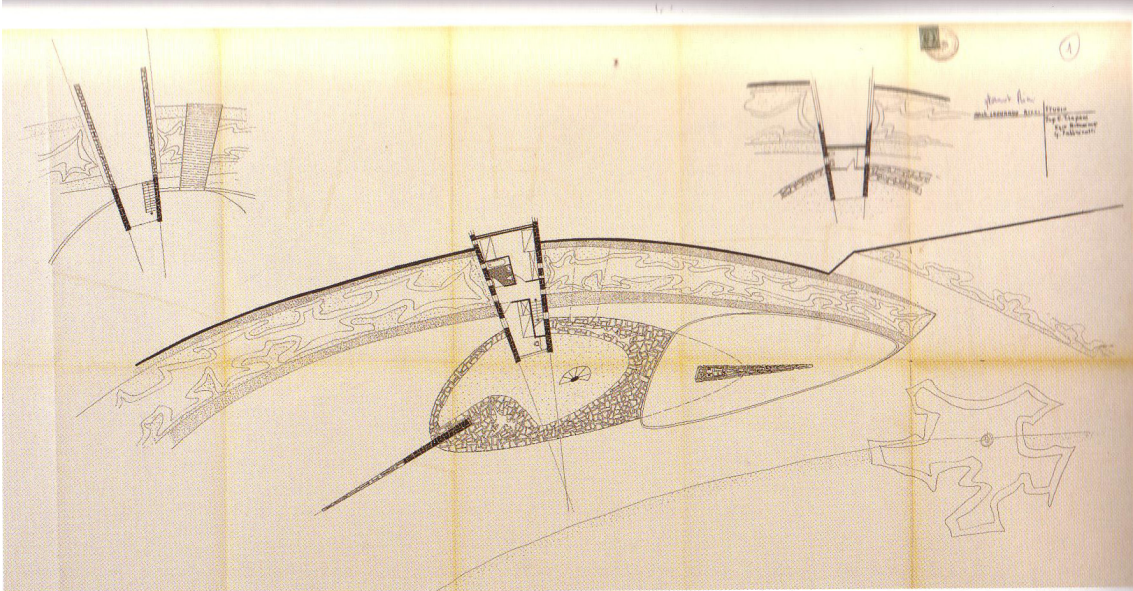
---

5 Vasic Vatovec C., *op. cit.*, pag.127

Fig 18\_Villa Balmain\_Disegni di studio



In alto:disegni di progetto del 1956  
In basso:studi della pianta



maniera di Michelucci e <sup>6</sup>“riverbera l’atmosfera esotica” voluta dal committente. L’intersezione dei due corpi che la compongono sfrutta perfettamente il naturale dislivello del terreno: <sup>7</sup>“il nucleo principale, un volume puro, ha una pianta pseudoellittica e si protende verso il mare, quello secondario, situato a monte, ha una pianta trapezoidale; i due corpi si differenziano nei paramenti (intonaco bianco il primo, muratura a bozze di granito il secondo) e negli affacci: completamente vetrato verso oriente il primo, molto più chiuso e punteggiato da luci o finestre a nastro il secondo”. La composizione è sollevata da terra da due soli elementi: un setto murario sagomato a scarpa posto sul retro e un <sup>8</sup>“tirante in calcestruzzo che, facendo perno su un pilastro, mette in tensione le nervature del solaio ellittico” propagando le tensioni strutturali nell’intorno.

Il rapporto con il contesto è stato un elemento fondamentale nella progettazione della villa, in linea con i principi progettuali dell’organicismo: la casa rimane <sup>9</sup>“sospesa tra cielo e terra eppure saldamente ancorata a questa, aliena, ma anche nata dal terreno” e se non fosse per quei punti di ancoraggio sembrerebbe pronta a spiccare il volo. Nell’utilizzo del setto a scarpa rivestito in pietra a vista, tipico elemento usato in altre opere (per esempio Monterinaldi), si riconosce la volontà di mostrare l’origine terrena dell’impianto, mentre <sup>10</sup>“il principio di sradicamento si esplica mediante il frequente ricorso di strutture a sbalzo (...) che mettono in tensione l’edificio”. <sup>11</sup>E proprio attraverso lo sfalsamento dei piani ottiene due effetti sorprendenti. Da una parte crea una diversa percezione spaziale nei due volumi: gli ambienti appaiono infatti compressi nel blocco trapezoidale, che ospita la zona notte e i servizi, e dilatati in quello ovoidale, destinato alla zona giorno panoramica. Dall’altra attraverso la traslazione verticale delle coperture ricava una fascia finestrata che lascia filtrare la luce nel soggiorno.

Nella generazione dell’impianto è assolutamente evidente il richiamo a *Fallingwater* (1934), la celebre casa di Wright, dal quale derivano gli sbalzi strutturali, la scelta di utilizzare due diversi paramenti, lo slittamento delle coperture per ottenere diversi effetti di luce. Ma soprattutto, secondo Vasic Vatovec, sono le tensioni opposte tra le direttrici di sviluppo dei due corpi della villa -appena controbilanciate

6 Bartolozzi G., *Leonardo Ricci, Lo Spazio Inseguito*, Testo e immagine, 2004, Torino, pag. 30

7 Vasic Vatovec C., *art. cit.*, pp. 5-19

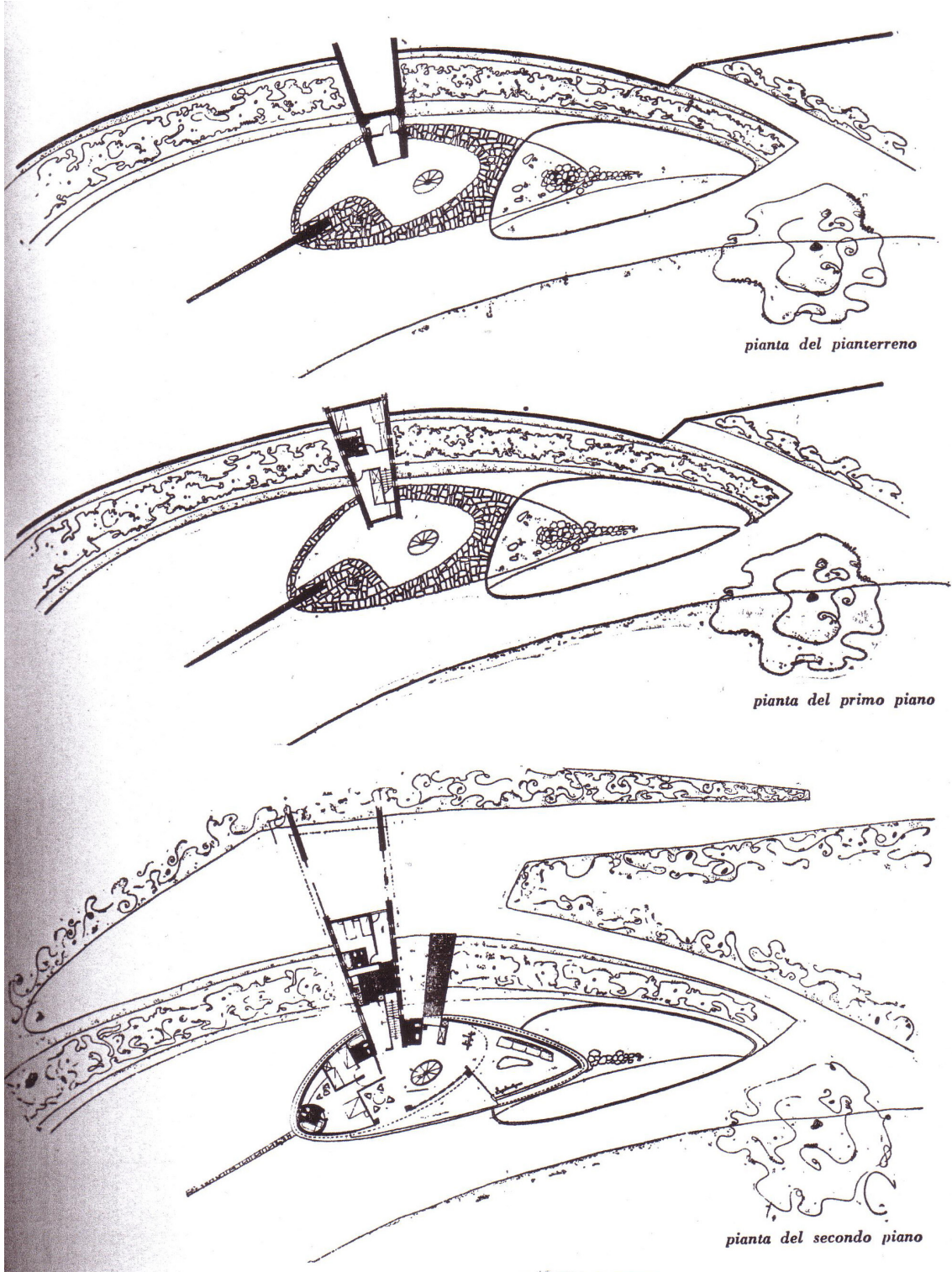
8 Bartolozzi G., *op. cit.*, pag. 30

9 Vasic Vatovec C., *art. cit.*, pp. 5-19

10 Vasic Vatovec C., *art. cit.*, pp. 5-19

11 Bartolozzi G., *op. cit.*, pag. 30

Fig 19\_Villa Balmain\_Piante



dal ponte, leggermente “divaricato”, che collega dall’alto il giardino con l’ingresso principale posto al secondo piano- a richiamare la casa statunitense.

Il complesso, composto da una <sup>12</sup>“concitata sovrapposizione di quattro ampie solette che derivano da uno schema base ellittico, deformato e dilatato in chiave espressionista”, risulta dunque fortemente dinamico e plastico, prettamente espressivo, in linea con i principi progettuali del suo ideatore.

Reinterpretando *Fallingwater* Ricci opta per <sup>13</sup>“una soluzione che ammette la compresenza di due principi opposti: integrazione e separazione, dialogo ed estraneazione.” Soluzione che appare naturale e contemporaneamente quasi obbligata dalla conformazione del terreno terrazzato, al quale l’edificio si collega a livello del terzo piano, attraverso una pensilina ponte. La casa, così conformata, sembra nascere dalla terra, come un organismo vivente.

La citazione rende evidente quanto Ricci avesse studiato il lavoro dell’architetto americano, eppure è necessario sottolineare come il messaggio di Wright viene assimilato dal progettista italiano: non tanto sul piano formale, quanto più intensamente sul piano etico e morale.

Rivendicando un’adesione personale al movimento organico «più di natura e di matrice esistenziale che di natura ideologica» egli tiene a dimostrare di non considerarsi *stricto sensu* un wrightiano e le sue opere riescono a dimostrarlo:

<sup>14</sup>«...non è che io aderisca a tutto quanto dice Wright, proprio come ideologia dell’organico; per me l’organico era: che l’uomo è fatto di carne, che l’uomo ha un cuore, ha dei polmoni, ecc. ... è vivo, si scambia con gli altri, in fondo gli uomini tra di loro hanno un corpo unico. In fondo lo spazio non è altro che il contenitore della vita degli altri, ma è generatore dalla vita degli altri. Questo per me è organico».

Per Ricci ogni cosa è dunque determinata da una spinta verso la vita e dalla convinzione che il lavoro dell’architetto nasca, come scrive Gio Ponti, da <sup>15</sup>“premesse naturali, sociologiche, animate dall’amore di immedesimarsi nella storia naturale dell’uomo, sempre per promuovere il bene”. <sup>16</sup>“Pur essendo

---

12 Vasic Vatovec C., *op. cit.*, pp. 5-19

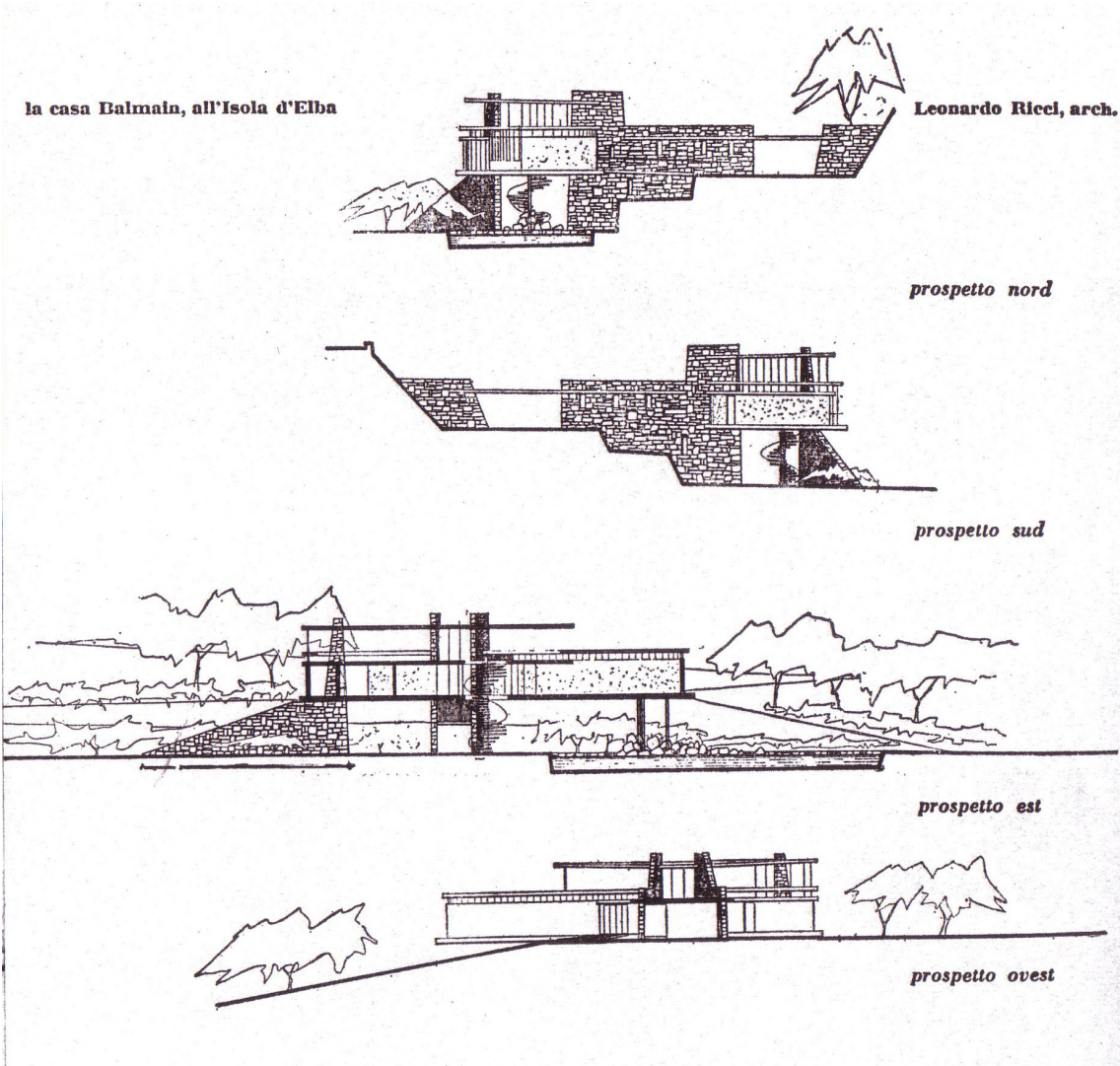
13 Ibidem

14 Intervento di Ricci contenuto nell’intervista: *Parlando nel 1978*, in Doglio Carlo. & Venturi Paola “*La pianificazione organica come piano della vita?*”, 1979, Padova, pag. 380

15 Ponti Gio, in “*Domus*”, n. 409, 1963, pag. 91

16 Vasic Vatovec C., *op. cit.*, pag.13

Fig 20\_Villa Balmain\_Prospetti





pienamente consapevole della complessità dell'esperienza progettuale [...] l'architetto ricorre (allora) ad uno schema metodologico rigidamente articolato per dimostrare la priorità assoluta dei contenuti umani e morali dell'architettura, da cui fa dipendere ruoli e significati di ogni componente progettuale". Quali siano queste componenti lo spiega lui stesso nel corso di un'intervista:

<sup>17</sup> «lo ritengo che ci siano tre fasi dell'architettura: una è quella del modello, cioè modo di vivere; una seconda è momento della struttura, cioè quel supporto fisico che permette l'incarnazione del modello stesso; il terzo momento, visibile e tattile, è quello della forma. La forma è quindi il risultato, l'obiettivo; è fisica e visibile, tangibile concretizzazione del modello. Sono anzi molto contrario a coloro che presuppongono una forma, diciamo, a priori; perché non può che diventare contenitore di una vita che non si è espressa».

La progettazione, nell'ottica del maestro, è lo strumento per creare qualcosa di vivente, un oggetto unico, nel quale convivono anima e struttura e nel quale la forma non dipende da un esercizio di stile, ma è intrinsecamente determinata dalla logica che ha generato il tutto. A partire da queste considerazioni Bartolozzi individua i tre punti fermi del pensiero ricciano:

Primo, la dimensione umana: nell'uso della linea orizzontale e negli spazi compressi, dilatati e avvolgenti. Secondo, la ricerca sfrenata e appassionante di un inedito spazio per l'uomo del ventesimo secolo, emblematico della nuova società. Terzo: trasparenza tra interno-esterno-paesaggio e compenetrazione spaziale degli ambienti.

La principale chiave di lettura per comprendere lo spazio modellato da Ricci sembra essere l'ambivalenza, quel sentimento dominante nell'arte e nel pensiero del dopoguerra: lo spazio deve riuscire a sintetizzare dilatazione e contrazione, intimità e comunicazione, spazio organico e forma geometrica, apertura e chiusura nei confronti del mondo esterno. Sono questi gli elementi di dualismo che permettono di inquadrare Villa Balmain come un oggetto contemporaneamente senza tempo ed appartenente al suo tempo, come sostengono Zevi e Koenig.

A rendere l'edificio pienamente moderno concorre anche l'uso attento che Ricci fa al suo interno dei materiali, uso permeato dagli insegnamenti del maestro Michelucci, che lo avvicina al lavoro brutalista di Le Corbusier. Nonostante la

---

17 Ibidem

Fig 21\_Villa Balmain\_Viste dell'esterno



notevole impronta wrightiana formale e stilistica, numerosi sembrano essere, infatti, i riferimenti alla *ville savoye*. Come nella casa francese si nota l'impianto generato da forme libere e geometriche, la costruzione rialzata dal terreno per mezzo di atavici pilotis e la tensione generatrice creata da una scala, in questo caso ellittica. Questa scala dai gradini di pietra, perfettamente visibile dall'esterno, penetra gradualmente all'interno dell'edificio (come nella casa francese) e <sup>18</sup>“attraversa gli spazi salendo dal giardino fino alla terrazza panoramica dell'ultimo piano”. Coperta da una pensilina in cemento armato culmina con un foro (ulteriore citazione lecorbusiana) che permette al contempo uno sguardo verso l'alto e alla luce e alla pioggia di filtrare, creando una suggestiva fontana, conclusa a terra da una vasca, anch'essa ellittica, ornata da fiori di loto e specie esotiche.

In comune le due costruzioni hanno inoltre il rivestimento della facciata e l'uso di ampie finestrate a nastro, espedienti che permettono di mettere in risalto il rapporto con l'ambiente naturale. L'intonaco bianco, a prima vista assolutamente puro, è in realtà □“un sottile strato che reca impresse le tracce delle tavole piallate delle casseforme”, uno strato che non tradisce la verità del cemento armato e crea una delicata tessitura che esalta il valore tattile della materia.

<sup>19</sup>L'opera di Ricci risulta innovativa proprio perché riesce a sintetizzare, nel modo in cui l'architetto scardina la purezza del volume, gli estremi del movimento moderno: riunisce infatti la purezza razionalista al dinamismo organicista, e coniuga felicemente i migliori risultati delle sperimentazioni del periodo prebellico.

---

18 Castagni Stefano, Ferrari Mario, *Villa Balmain a Poggio*, in “Lo scoglio” n.d.

19 Bartolozzi G., *op. cit.*, pag. 30

Fig 22\_Villa Balmain\_Viste dell'interno

---



In alto: il soggiorno  
In basso: la scala vetrata che attraversa la villa







Vittoriano Viganò nasce a Milano nel 1919. E' figlio di un pittore, Vico Viganò, il quale gli trasmette l'amore per l'arte e la cultura. Il giovane si iscrive, dopo gli studi, alla Facoltà cittadina di Architettura, dove conseguirà la laurea nel 1944. Il periodo della sua formazione coincide con quello pre e post bellico: i suoi primi lavori rientrano nell'ambito della ricostruzione, ambito che gli permette di assorbire <sup>1</sup>“sia i caratteri di continuità con la cultura architettonica europea sia quelli propri di città di produzione”. <sup>2</sup>La sua strada si incanala immediatamente in tre direzioni, come rileva giustamente Crotti: quella di architetto militante e sperimentatore, quella del docente testimone e interprete e quella dell'intellettuale impegnato e scomodo. In particolare, il suo impegno nella definizione culturale nel suo tempo deve essere ricercato nella <sup>3</sup>“sua formazione culturale, maturata in un clima familiare che lo educava ai fatti artistici come espressione propositiva di valori civili”.

La sua carriera universitaria, dopo la laurea, lo vede impegnato come assistente e in attività di ricerca prima, come docente poi. <sup>4</sup>Dopo un breve apprendistato presso lo studio BBPR e dopo aver conseguito il master in Costruzioni in cemento armato con Arturo Danusso, è assistente di Gio Ponti nel Dipartimento di Architettura degli Interni. <sup>5</sup>E' nel 1979 la sua definitiva collocazione a seguito della vittoria del concorso per docente nella medesima cattedra. Questo incarico si rivela fondamentale nella sua esperienza, in ambito universitario si concentra sull'indagine delle tipologie come punto di partenza per proporre nuovi modelli spaziali. Parallelamente insegna anche nella cattedra di Composizione Architettonica, concentrandosi sullo studio dei quartieri milanesi, analizzando i rapporti residenza/servizi, il potenziale architettonico dei nodi e il tema del verticalismo. Il percorso accademico ha sicuramente influenzato gran parte delle opere dell'architetto. Sergio Crotti, a questo proposito, ha sostenuto che

---

1 *A come architettura, Electa, 1992, Milano, pag. 128*

2 Sergio Crotti in *Vittoriano Viganò. Una ricerca e un segno in architettura, Electa, 1992, Milano, pag. 14*

3 Ivi, pag. 17 ss.

4 [www.archinform.net](http://www.archinform.net)

5 *A come architettura, pag. 128*

“La formazione di Vittoriano Viganò si riflette nell’ancoramento ai principi progettuali e insieme nella incessante riformulazione dei temi architettonici, tali da sfuggire ad una catalogazione per genere o per scala dimensionale, giacché progetti di piccola entità si rivelavano invece ampi sotto il profilo della sintesi concettuale.”

<sup>7</sup>Sempre a proposito dei principi della sua architettura, si è ravvisata una commistione di due elementi: da una parte il legame con la tradizione lombarda, dall’altra l’aspirazione verso l’avanguardia internazionale. L’epoca in cui esordisce Viganò è ricca di sperimentatori: Munari, Sottsass, Dorfles –tra i designer-, Fontana, Peverelli, Crippa – tra gli artisti-, i quali convincono il giovane Vittoriano che l’architettura è un’arte totalizzante che può sconfinare in una gamma estesissima di interventi; il progetto può dunque spaziare dalla città all’edificio, all’oggetto d’uso. Parallelamente, dal panorama internazionale, Viganò eredita la convinzione, che era stata assorbita dai razionalisti, che esiste un ruolo sociale dell’architetto, sposando la lezione dei maestri italiani degli anni trenta. Come ben riassunto da Portoghesi,

<sup>8</sup>Viganò apparteneva alla “generazione di mezzo” degli architetti moderni italiani, quella dei nati intorno al 1920, troppo tardi per partecipare in prima persona alla battaglia per l’affermazione del Razionalismo e troppo presto per raccogliere con distacco critico l’eredità del movimento moderno; una generazione alla quale appartengono De Carlo, Zevi, Ricci, L. Savioli, tutti animati da una comune fede nel valore dell’architettura, tutti animati da un atteggiamento intransigente e ribelle.

Nel frattempo Viganò si è dedicato anche al lavoro sul campo, occupandosi del progetto di diversi quartieri milanesi, tra questi il ticinese, Porta Genova, Sempione e Garibaldi. L’espansione della città lo porta allo studio dei nodi infrastrutturali, punti cruciali per lo sviluppo urbano e industriale del capoluogo lombardo; la sua ricerca, che comprende numerose stazioni metropolitane, è indirizzata all’individuazione di nuovi modelli funzionali. <sup>9</sup>Come ha dichiarato Emilio Tadini, nel convegno dedicato a Viganò, lo stile dell’architetto è permeato da una “specie di orizzontalità romanica, [...] evidente nell’occupazione, nella definizione, nella

6 Sergio Crotti in *Vittoriano Viganò... op. cit.*, pag. 15 ss.

7 *A come ...*, pag. 11

8 Portoghesi Paolo, *I grandi architetti del novecento*, Newton & Compton editore, 1998, Roma, pag. 420

9 Emilio Tadini in *Vittoriano Viganò. op. cit.*, pag. 22 ss.



disposizione dello spazio a partire dal suolo". Il rapporto profondo fra l'architettura e il suolo è ben mostrato nel Mollificio Bresciano ma, soprattutto, in casa La Scala, dove addirittura la casa si dispone plasticamente sul terreno, aderisce al terreno come una materia plastica colata che prenda la forma del terreno su cui si estende.

E' evidente quanto l'attività professionale di Viganò non sia mai distaccata da quella accademica: i suoi progetti sono frutto di accurate ricerche e sperimentazioni e risultano quasi essere verifica delle premesse elaborate in ambito universitario. E' per questo motivo che Crotti ha sostenuto che <sup>10</sup>"le architetture di Vittoriano Viganò hanno la forza di estrinsecare i propri contenuti e lo spessore dei riferimenti di cui sono portatrici, quanto di relativizzare le categorie utilizzate per la loro interpretazione."

Secondo la definizione di Bianca Bottero, Viganò si inserisce a pieno titolo in <sup>11</sup>"quel sistema culturale che, senza accettare il modernismo ma neppure la facile scorciatoia del post, si continua a interrogare sugli elementi lessicali primari del vocabolario architettonico attraverso i quali critica e smonta la forma pur mantenendola come matrice fondativa".

---

10 Sergio Crotti in *Vittoriano Viganò op. cit.*, pag. 14

11 Bottero Bianca in *A come ...*, pag. 18



## Casa La Scala, Portese del Garda

---

La commissione Casa La Scala arriva a Viganò nel 1956. André Bloc, artista ed editore della più nota rivista francese d'architettura, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, richiese all'architetto una villa sul lago di Garda, <sup>12</sup>“collocata sul ciglio prospiciente il lago e l'eccezionale paesaggio circostante”. Tale paesaggio è magnificamente descritto da Gio Ponti, il quale, sulle pagine di *Domus*, scrive:

<sup>13</sup>La casa del lago in questa zona è bellissima, ed ancora assai poco abitata e costruita. Il punto dove sorge la casa (sopra la Baia del Vento) è del tutto isolato: è un terreno mosso, a prati e ulivi, che da un pianoro scende a picco sull'acqua con un dirupo roccioso e una piccola spiaggia; la vista che si gode è stupenda e di larghissimo raggio, sul lago e sulle pianure vicine. La casa, posata a sbalzo sul ciglio del pianoro verso il lago, gode il paesaggio per intero. Sta un po' sollevata sul terreno, non lo tocca, non fa corpo con esso (anche i percorsi sono distaccati: la scala-ponte sottile che scende a lago, la passerella dal garage alla casa, tutte in cemento armato come la costruzione). Il verde poi avvolgerà la casa e la legherà al luogo nel modo più naturale.

L'elemento emblematico del progetto, come suggerito dal nome, è quello della scala, collegamento primario tra l'architettura e lo spazio circostante. La scala di cui si parla è quella che consente l'accesso al lago, lungo un percorso di quaranta metri. Questa scala – ponte, che copre un dislivello di quarantacinque metri; <sup>14</sup>“è costituita da una grande trave in cemento armato in cui sono stati incastrati, nella fase di getto, cento gradini in lamiera di ferro; ogni gradino regge una parte del parapetto, pure in lamiera”. La sezione trasversale così generata risulta asimmetrica, soluzione che ha permesso di lasciare un'impronta architettonica molto forte e al contempo di risolvere un importante problema ingegneristico, quello di alleggerire il carico eccentrico della trave. Per diminuire l'impatto sul territorio, la struttura poggia in soli tre punti, alle due estremità e in mezzzeria, in corrispondenza dei quali si trova un pilastro orientato a 90°.

La soluzione scelta per la scala risulta perfettamente in linea con lo stile dell'architetto, e rende questa villa immediatamente riconoscibile come un

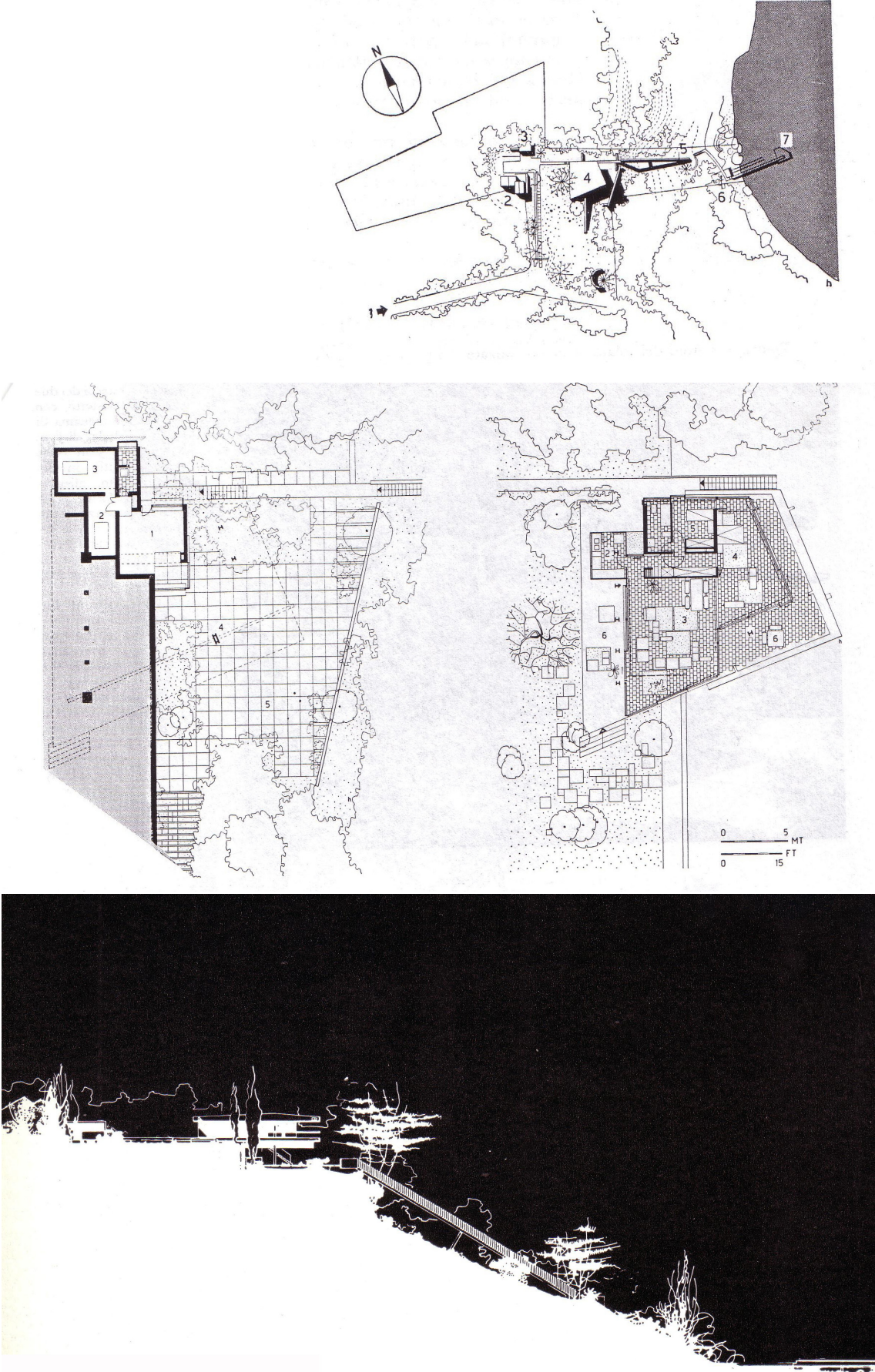
---

12 Alois Roberto, *Ville in Italia*, Hoepli, 1960, Milano, pag. 103

13 Ponti Gio, *Casa per un artista, sul lago di Garda* in «*Domus*», n. 351/1959, pp. 9-26

14 Ponti G., *art. cit.*, pp. 9-26

Fig 23\_La Scala\_Piante, Sezioni e Prospetti



lavoro di Viganò. <sup>15</sup>Il progetto, come molti di quelli da lui elaborati, parte, infatti, dall'individuazione di due linee generatrici, un cardo e un decumano, come sono state definite da Cao e Piva. Questi due assi, ortogonali tra loro, determinano non solo la giacitura principale dell'impianto, ma soprattutto il rapporto con il territorio. L'asse principale, in questo caso individuato dalla scala, si somma quindi ad <sup>16</sup>“altri assi minori che individuano e accolgono le caratteristiche del contesto e i suoi punti nodali”, i quali sono segnati, nello stile dell'architetto, da diagonali e asimmetrie.

Analizziamo dunque gli assi principali: mentre la scala rappresenta il decumano, la casa, la quale sorge a sbalzo sul ciglio del pianoro rappresenta, in questa mappa, il cardo di reminescenza romana. La scala di lamiera costituisce una sorta di linea continua dall'abitazione fino alla testata del pontile, mentre la soluzione adottata per la casa a sbalzo, sicuramente influenzata dalla presenza del terreno scosceso, serve a enfatizzare l'orizzontalità dell'impianto. Questa orizzontalità è ulteriormente sottolineata dalla presenza di due lastre orizzontali: quelle definite dal piano dell'abitazione e dal piano del portico atelier, ricavato sotto il lato est della costruzione. <sup>17</sup>Il terrazzo che si estende fino all'inizio della scarpata è delimitato da un parapetto in cemento armato. La pavimentazione coniuga l'elemento costruttivo con quello naturale: le lastre di cemento prefabbricate sono infatti interrotte da zone di sempreverde.

<sup>18</sup>La pianta della costruzione, che si sviluppa su due piani, ha la forma di un trapezio irregolare,<sup>19</sup>sostenuto da un ossatura portante in cemento armato e pilastri in ferro. Il trapezio risulta totalmente sollevato da terra, grazie allo sbalzo <sup>20</sup>“sorretto principalmente da un pilastro in ferro che, attraverso una fondazione in cemento, scende a sei metri di profondità”. Sotto di esso si trova l'atelier, accessibile soltanto dall'esterno mediante due scale, attualmente trasformato in camera doppia. Il piano principale della casa è racchiuso tra i due solai trapezoidali che costituiscono il pavimento e il tetto piano, e che generano uno spazio conchiuso avente un'altezza di 2,40 m. <sup>21</sup>“Il solaio di pavimento

15 Cao Elena, Piva Antonio (a cura di), *Vittoriano Viganò. A come asimmetria*, Gangemi Editore, 2009, Roma, pag. 27

16 Cao E., Piva A. (a cura di), *op. cit.*, pag. 27

17 Ponti G., *art. cit.*, pp. 9-26

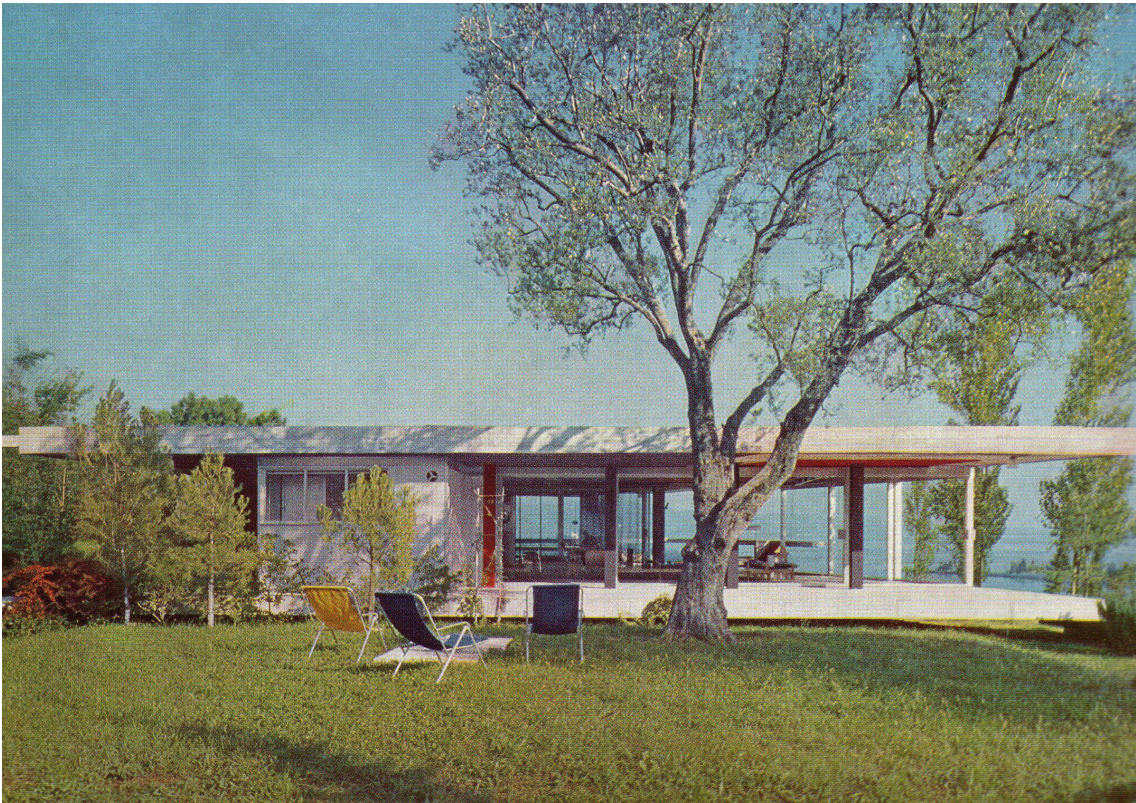
18 Matthews Lisa,

19 Ponti Gio, *art. cit*, pp. 9-26

20 Ibidem

21 Alois R., *op. cit.*, pag. 103

Fig 24\_ La Scala\_ Viste dell'Esterno



non poggia sul terreno ma è staccato di circa 30 cm a monte e di 4 metri a valle”. Le pareti perimetrali, in gran parte a scorrimento, sono costituite da una continua superficie di vetro – completamente oscurabile grazie ad un sistema di veneziane- ad andamento spezzato, con telai in alluminio. <sup>22</sup>L’andamento delle vetrate è anche funzionale alla creazione di una serie di spazi quasi interstiziali: terrazzi coperti e un portico d’ingresso. In questo modo da quasi qualunque punto della villa si può uscire all’aperto o osservare il panorama, che è l’assoluto protagonista della composizione. Lo spazio interno è una sorta di grande *open space* nel quale trovano posto le funzioni principali, quelle di soggiorno, pranzo e letto matrimoniale, mentre i servizi e una camera destinata agli ospiti sono volutamente isolati in un unico blocco arretrato a ridosso della parete nord. La zona pranzo, rivolta a sud ovest, è più esposta, mentre il soggiorno letto, posto a sud est, risulta comunque più appartato. L’arredamento originale, realizzato principalmente in legno di frassino, è stato in parte realizzato su disegno dello stesso Viganò, il quale ha definito anche i pochi colori utilizzati in tutto il progetto. <sup>23</sup>Filo conduttore il grigio, dominante nel cemento armato e richiamato anche dal colore della pavimentazione, realizzata con beola porfiroide a spacco naturale squadrata. Il grigio è affiancato da sole tre tinte: il bleu marine, citazione del lago, il bianco sporco e il rosso mattone, utilizzati alternativamente per la tinteggiatura dei soffitti, le imbottiture delle sedute e per alcuni decori (tende, tappeti, tessuti). Secondo la definizione di Gio Ponti, la casa così definita <sup>24</sup>“ha due paesaggi di cui valersi”: quello esterno, caratterizzato dal lago e dalle colline, e quello interno, variato dalla trasparenza e dalla mobilità degli schemi abitativi.

La ricchezza del progetto è determinata da una molteplicità di fattori. In primo luogo i riferimenti ai quali Viganò si è rivolto. Cao e Piva hanno sostenuto che <sup>25</sup>la costante frequentazione di architetti statunitensi ha indotto l’architetto a ispirarsi, per la costruzione, a diversi edifici, tra i quali la Lovell Beach House di Schindler (Newport, 1922-26) e la Healt House di Neutra (Los Angeles, 1927-29). A supporto di questa ipotesi sono la prospicienza al lago e la dominanza del panorama, elementi che generano anche nel visitatore meno accorto il ricordo delle ville californiane. Come emerso nel convegno dedicato a Viganò, in quest’opera

---

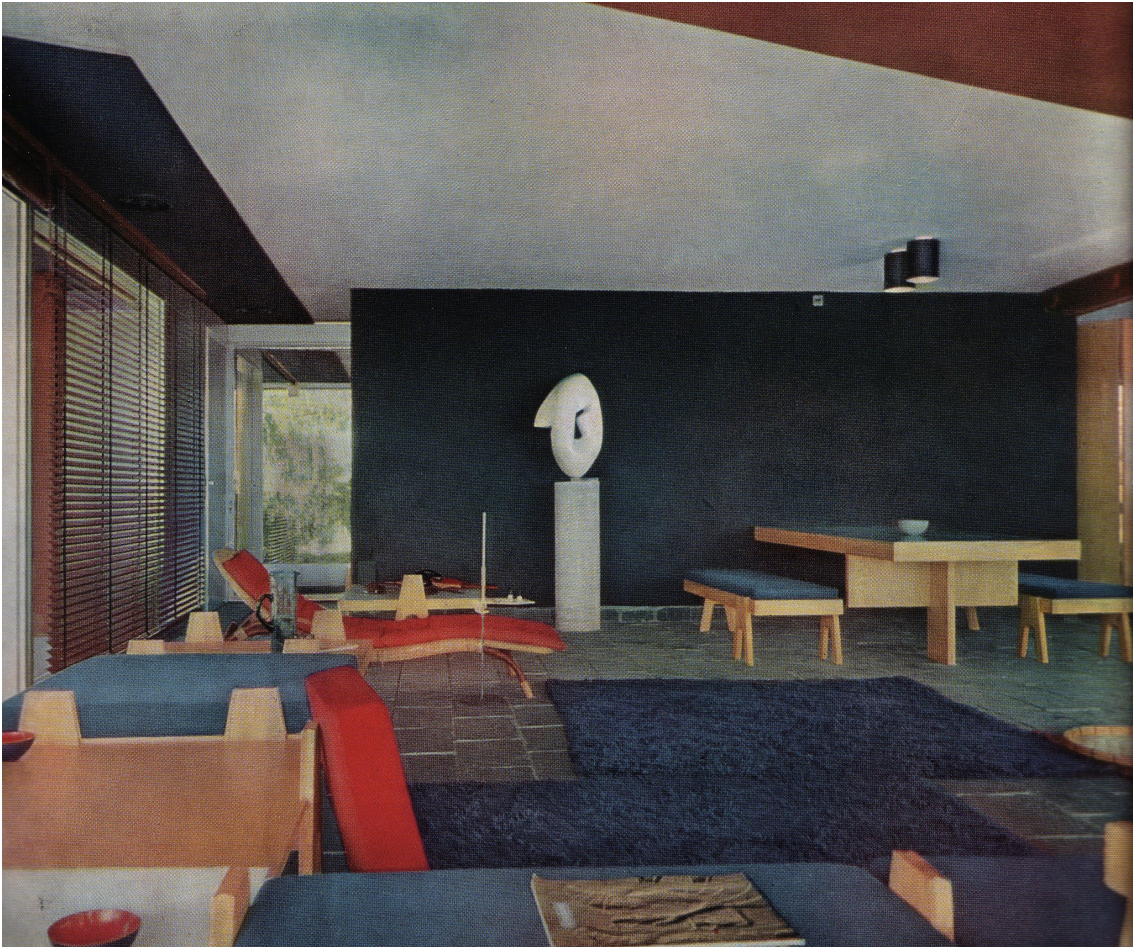
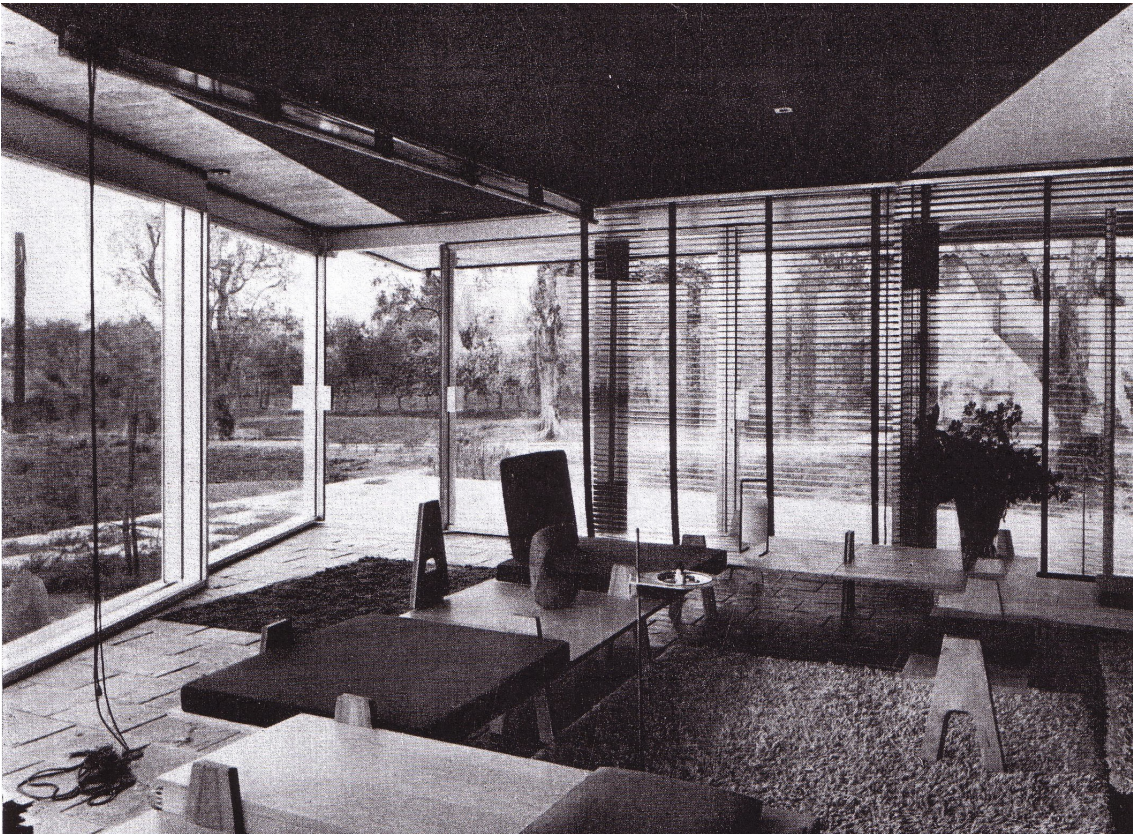
22 Pontì G, *art. cit.*, pp. 9-26

23 Stocchi Attilio, *Vittoriano Viganò. Etica Brutalista*, Testo e Immagine, 1999, Torino, pp. 78 ss., citando la relazione di progetto redatta dallo stesso Viganò.

24 Pontì G., *art. cit.*, pp. 9-26

25 Cao E., Piva A. (a cura di), *op. cit.*, pag. 27

Fig 25\_ La Scala\_ Viste dell'interno





emergono lampanti echi miesiani, anche se, come giustamente sottolineato in questa sede,

<sup>26</sup>“il rapporto che il piccolo edificio intrattiene con il contesto lacustre è forse più complesso della ieratica magnificenza del volume vitreo e sospeso della Fransworth House e meno astrattamente “centrifugo” e dinamico del padiglione di Barcellona. La casa dialoga infatti con differenti morfologie: con l’acqua, attraverso l’elemento più caratteristico di quest’opera, la lunghissima scala che connette in forma di ponte rampante la riva all’abitazione; con l’orizzonte aperto sulla parte più ampia del paesaggio attraverso il loggiato; con il suolo, attraverso il leggero distacco di quota con il piano di campagna. La casa è dunque sospesa sulle pilastrature in ferro consentendo al retrostante spazio della vigna e dell’uliveto di fluire liberamente”.

Come ha inoltre sottolineato giustamente Portoghesi, <sup>27</sup>“la casa sul lago di Garda è l’ultima realizzazione in grande scala, prima di un periodo sfortunato di progetti rimasti sulla carta o deformati nella realizzazione, come quello del Parco Sempione e quello della sistemazione dell’Arco Augusteo a Rimini”. Frutto di un’accurata ricerca e punto di arrivo di un percorso ben definito, la casa si inserisce a pieno titolo nel gruppo di lavori appartenenti a quella <sup>28</sup>“ricerca progettuale legata al rapporto materia-spazio-luce, al quale appartengono le architetture imperniate sull’elaborazione plastica dei volumi e sulle interferenze delle masse architettoniche in calcestruzzo”. <sup>29</sup>“Nella *Casa la scala* (infatti) il volume architettonico si decanta nelle linee di una stereometria essenziale, stagliata in controluce sul paesaggio gardesano. Alla materialità estrovertita dell’Istituto Marchiondi succede un disegno di trasparenze imprigionate nei moduli vetrati che introyettano l’esterno e lo ritagliano a formare le pareti domestiche.

L’incredibile occasione data dalla spettacolarità del luogo ha sicuramente contribuito al successo dell’intervento, divenendo motore progettuale. Secondo le parole di Crotti:

<sup>30</sup>Un unico grande piano orizzontale si libra a coprire il suolo abitato, proteso tra la superficie del lago e la concavità del cielo, come in un racconto originario:

---

26 *A come ...*, pag. 52  
27 Portoghesi Paolo, *op. cit.*, pag. 420  
28 *A come ...*, pag. 48  
29 Crotti Sergio in *A come ...*, pag. 14  
30 *Ibidem*

poiché alla perdita tradizione dell'abitare i luoghi si sostituisce un radicale ritorno alle situazioni primordiali, in cui l'architettura si dispiega con l'assolutezza di un segno di fondazione che traccia ogni volta les quatres horizons; verso i quali si protendono le appendici tentacolari della scala, degli accessi, del pontile. Il rapporto tra internità ed esternità dell'architettura appare rovesciato dove i volumi, le superfici, le materie scambiano i ruoli concorrenti all'unità concettuale dello spazio designato all'abitazione, quasi una gabbia di Rietveld aperta alla destrutturazione vandoesburghiana. Tra elementi naturali e artificiali si delinea un crinale conteso che infrange definitivamente l'involucro cubista: si assiste alla problematica interferenza del procedimento analitico razionalista con il principio disaggregativo organicista di derivazione wrightiana e aaltiana, riconducibile agli apporti della lezione storiografica di Zevi e ai manifesti ideologici dell'Associazione per l'Architettura Organica.”

E, riprendendo le parole di Bianca Bottero:

<sup>31</sup>“ci troviamo di fronte a una progettazione ambientale sui generis, o meglio di un genere che non è oggi dei più frequentati. Perché Viganò non mira a nascondere il suo intervento, a mimetizzarsi con la natura. Le forme spigolose che disegna, in aggetto o in rientranza, lungo le rive sinuose del lago hanno geometrie aspre, irregolari, che non vogliono mai essere accattivanti né ricorrono ad alcuna citazione (e lago ne suggerirebbe tante di più o meno crepuscolari), ad alcun tono vernacolare. In questo Viganò appartiene in toto al Movimento Moderno e fa tesoro della lezione dei suoi maestri, dal classico Mies all'organico Scharoun. Ma, insieme, Viganò fa propria una inquietudine, una scontrosità o forse anche una rabbia che non erano dell'alto moderno e neppure degli ancora fiduciosi “anni cinquanta”.

---

31 Bottero Bianca in *A come ...*, pag. 18





<sup>1</sup>Giovanni Ponti nasce a Milano nel 1981. Figlio di un dirigente della fabbrica Edison, viene indirizzato dal padre agli studi di architettura, incoraggiato anche da Guido Semenza, personaggio di spicco nel campo industriale. A seguito del diploma di maturità classica conseguito al Liceo Manzoni a Milano, il giovane, allora ventenne, si iscrive dunque alla facoltà milanese di architettura civile, allora ubicata nei pressi di Palazzo Reale. Tra i suoi compagni incontra Muzio, il quale risulta di grande ispirazione per Ponti, che lo indicherà come uno dei suoi «maestri».

L'anno cruciale per l'inizio della carriera dell'architetto è il 1919; terminati gli studi l'attività lavorativa di Gio Ponti comincia presso la società Richard Ginori, della quale era consigliere d'amministrazione lo stesso Semenza. Sempre nel 1919 è il primo vero contatto con l'arte applicata: all'interno di Palazzo Reale viene infatti allestita una mostra che raccoglieva oggetti di Casa Savoia e analoghe collezioni.

Nel 1921 il matrimonio con Giulia Vimercati gli permette di acquisire la parentela con la famiglia Borletti, la quale vantava tra i suoi membri i maggiori esponenti dell'imprenditoria italiana dell'epoca nei settori più disparati (tessile, stampa, grande distribuzione).

Nel 1923, alla I Mostra Internazionale di Arti Decorative (poi Biennale) di Monza, sono esposti i primi lavori di rilievo: Gio Ponti, il quale si era cimentato nel disegno di una serie di porcellane di ispirazione classica, viene nominato, a seguito dell'ottenimento del Gran Premio da parte della società, direttore artistico. Manterrà il suo incarico fino al 1930, anno della morte di Augusto Richard. Il lavoro di Ponti inizia quindi, diversamente da quello di qualunque altro architetto, con la ceramica. La sua attività si costituisce, fin da principio, sull'onda della versatilità: come sostiene Lisa Ponti <sup>2</sup>«la versatilità è un aspetto del suo essere architetto, per il senso globale che egli dà all'architettura».

Il 1923 è anche l'anno dell'associazione con Emilio Lancia, con il quale collabora

- 
- 1 Per la trattazione biografica si è fatto principalmente riferimento ai testi di Falconi Laura, *Gio Ponti. Interni oggetti disegni. 1920-1976*, Electa, 2004, Milano e di La Pietra Ugo, *Gio Ponti*, Rizzoli, 1995, Milano
  - 2 Ponti Lisa Licitra, *Gio Ponti. L'opera*, Leonardo Editore, 1990, Milano, pag. 25

per la progettazione di opere d'architettura e d'interni.<sup>3</sup>“I due architetti avrebbero concepito nei primi anni di attività spazi e ambienti che [...] perseguivano il nuovo gusto decorativo”. Si trattava di delineare un nuovo stile, basato su quello classico ma privo della monumentalità che accompagnava le opere dei loro contemporanei. Come giustamente sottolinea La Pietra nel nuovo stile <sup>4</sup>“il riferimento al neo-classicismo lombardo e veneto era esplicito” ma condito da quella sottile ironia che storici e teorici hanno faticato a definire.

Nel 1925 Gio Ponti riceve a Parigi il *Grand Prix*, sempre grazie ai progetti delle porcellane Richard Ginori. Segue la commissione, caldeggiata da Ogetti, del Rapporto ufficiale dell'industria ceramica, “Le ragioni dello stile”, in cui Ponti valutava le singole produzioni europee. Il parere dell'architetto era chiaro: mentre era chiaramente riconoscibile uno stile nazionale per le produzioni estere, il linguaggio italiano era assolutamente carente. Mancavano infatti gli strumenti per “identificare un nostro prodotto, la sua natura, la sua convenienza, il suo autore”. Nel suo saggio Ponti non risparmiava nessun aspetto della produzione, sottolineando come fosse necessario apprendere le tecniche industriali moderne. Nello stesso anno si cimenta nella realizzazione delle prime architetture, come la casa di Via Randaccio e come la *Villa de l'Ange Volant*, per la quale collabora con Lancia e Buzzi nel 1926.

<sup>5</sup>In occasione della III Biennale di Monza del 1927 Ponti si afferma come instancabile animatore del rinnovamento dello stile, grazie alla presentazione di mobili che, nelle sue intenzioni, volevano avviare una politica di produzione di oggetti alla portata di tutti, proprio al fine di imporsi nelle case della classe medio borghese. L'architetto si presentò infatti alla mostra con molteplici prodotti- tra i quali le ceramiche Richard-Ginori, alcuni mobili del <sup>6</sup>Labirinto e una serie di ambienti della linea <sup>7</sup>Domus Nova- riscuotendo notevole successo anche sotto il piano delle vendite.

Nel 1928 Gio Ponti assume la direzione della rivista *Domus*, inizialmente diretta con

---

3 Ivi, pag. 33

4 La Pietra Ugo, *Gio Ponti*, Rizzoli, 1995, Milano, pag. 1

5 Ibidem

6 Il Labirinto è un sodalizio promosso da Ponti nel 1927 tra progettisti e imprenditori dell'artigianato artistico. Si trattava di un tentativo di avvicinamento allo stile europeo, basato sulla produzione di singoli esemplari d'autore.

7 Domus Nova era una linea d'arredo prodotta in serie da La Rinascente, nata sull'esempio organizzativo francese.

la collaborazione, anche finanziaria, di alcuni amici. Gli esordi furono caratterizzati da notevoli difficoltà: una scarsa distribuzione a fronte di un prezzo troppo alto. La svolta avvenne con <sup>8</sup>Gianni Mazzocchi nel 1929, grazie alla fondazione dell'Editoriale Domus e alla scelta di pubblicare una serie di monografie d'arte. La rivista, su suggerimento di Ponti, <sup>9</sup>“offriva un costante repertorio di esempi europei alla portata di tutti, progettisti e pubblico”. <sup>10</sup>Secondo Falconi, nei primi tre anni di pubblicazione di Domus sono stati anticipati i temi fondamentali dell'opera di Ponti e della cultura d'interni del dopoguerra.

Gli anni trenta sono fondamentali per la realizzazione dei sogni dell'architetto, il quale vede concretizzarsi, proprio in questo periodo, quel <sup>11</sup>“processo di passaggio che vedrà impegnati molti produttori dalla realizzazione di pochi esemplari alla grande produzione di serie”. Il primo grande impegno in questo senso Ponti lo affronta con la direzione della IV Triennale di Monza. Il compito è arduo in quanto l'obiettivo dello stesso Ponti è quello di colmare la distanza, emersa nelle precedenti edizioni della manifestazione, tra l'artista e l'industriale. La figura di Ponti, indubbiamente, si poneva a cavallo tra le due. Come egli stesso afferma, nel discorso programmatico del 1929, <sup>12</sup>“Chi vi parla è un artista, [...] collegato a un'importante produzione industriale e per il quale i problemi economico-organizzativi (di) questa attività non hanno minore interesse che quelli estetici”. L'impronta dell'architetto è evidente nell'organizzazione dell'esposizione, la quale viene impostata per sezioni e materiali omogenei proprio al fine di mettere a confronto la produzione italiana con quella europea. Nella mostra la mano di Ponti è ovunque ben visibile, come dimostrano le produzioni ceramiche, i progetti d'arredo, gli ambienti come la Casa delle Vacanze, studi per il rinnovamento degli spazi abitativi. <sup>13</sup>Se in questa triennale il suo stile mostra ancora richiami neoclassici, la vera svolta arriva nel corso del decennio: le case tipiche, realizzate a cavallo del 1935, mostrano la vicinanza di Ponti al razionalismo europeo. Sono gli anni in cui sperimenta moltissimi nuovi materiali, dal linoleum alla faesite, dalla masonite alle leghe leggere e i prodotti dell'industria del vetro.

---

8 Il giovane fu assunto da Padre Semeria, il quale prestava la sede della rivista. In seguito rilevò tre quarti della rivista diventando infine unico editore.

9 Falconi L., *op. cit.*, pag. 48

10 Ivi, pag. 51

11 La Pietra U., *op. cit.*, pag. 45

12 Falconi L., *op. cit.*, pag. 56, citando Gio Ponti, *La mostra d'arte decorativa di Monza*

13 La Pietra U., *op. cit.*, pag. 45

Nello stesso periodo l'architetto si dedicò molto anche al disegno, soprattutto <sup>14</sup>“agli schizzi e alle piante tridimensionali [...] che daranno forma alla Casa all'italiana già lucidamente teorizzata nel 1928”.

Gli anni Quaranta sono caratterizzati da una grande crisi, determinata anche dalle vicende della guerra. Nel 1940 Ponti lascia la direzione di *Domus* per intraprendere una nuova fase con *Stile*, rivista nata in collaborazione con Garzanti, che egli dirigerà fino al 1947.

Il periodo bellico corrisponde a una fase particolarmente feconda nella quale si susseguono molteplici progetti d'architettura: la casa INA di via Manin, il Bungalows per l'*Hotel Eden Roc di Cap d'Antibes* e l'appartamento Giustiani nel '40, lo stabilimento Mondadori a Rho e il Palazzo albergo delle Ferrovie Nord a Milano nel '43. Progetti che però rimangono in gran parte solo sulla carta; i pochi edifici realizzati saranno contraddistinti da notevoli difficoltà esecutive.

Alla fine del decennio Ponti riprende la direzione di *Domus* dove, insieme a Rosselli, inizia la rubrica sull'"industrial design". Nello stesso periodo si dedica alla progettazione di oggetti e al disegno di costumi e di scenografie teatrali. Il suo stile si orienta in questo periodo verso la leggerezza e la trasparenza, seguendo quel percorso che lo porterà alla definizione della "superleggera".

Il 1950 è l'anno dell'espatrio; la guerra aveva fortemente influenzato la produzione dei progettisti nel decennio precedente mentre negli Stati Uniti, a seguito della mostra di pittura italiana del XX secolo tenuta al MoMA, c'era stato un grosso lavoro sviluppato anche sull'onda dell'esperienza futurista e cubista. <sup>15</sup>Tra il '50 e il '53 Gio Ponti espose in diverse sedi una sala da pranzo ricca di "invenzioni", tra le quali la credenza-libro, il mobile camino e il bar girevole.

<sup>16</sup>Parallelamente, nel '51, porta a termine il progetto per gli uffici Montecatini, spunto per diffondere in Italia lo "stile internazionale". I suoi edifici di questo periodo, caratterizzati da leggerezza e trasparenza, sono parte di quel processo di studio che determinerà l'ottimo risultato del grattacielo Pirelli.

<sup>17</sup>Nel 1954 Ponti promuove, con l'aiuto di alcuni industriali – tra i quali Borletti e Olivetti – la nascita dell'ADI (Associazione disegno industriale) e il Premio

14 Ibidem

15 Falconi L., *op. cit.*, pag. 157

16 Ivi, pag. 159 ss.

17 Ivi, pag. 173 ss.



Compasso d'Oro. La prima edizione del premio viene associata a una mostra sull'estetica del prodotto, allestita da Munari e Steiner, presso la Rinascente a Milano. Partecipando attivamente come membro della giuria Ponti si assicura un diretto controllo sul design italiano. Nel 1956 la commissione gli attribuisce il Gran Premio Nazionale Compasso d'Oro, premio che riconosceva la maestria dell'autore piuttosto che la bellezza della singola opera.

Il 1957 è l'anno dell'XI triennale, mostra che continuava a essere incentrata sul tema dell'alloggio. Ponti partecipa alla manifestazione esponendo un'intera abitazione prefabbricata allestita con nuovi mobili - tra i quali le poltrone *Dondolo* e *Lotus*, la serie di sedute *Mariposa* - e nuove soluzioni, quali ad esempio l'uso di pareti in vetrocemento o con piastrelle a diamante.

<sup>18</sup>Gli anni sessanta corrispondono alla fase della "grande età", quella in cui progetta e pubblica progetti di architettura in modo sempre più poetico. Ponti sintetizza la sua opera in questo periodo con il detto: "l'architettura è fatta per guardarla". Il decennio è quindi occupato da un gran numero di costruzioni, molte delle quali all'estero. <sup>19</sup>Fino al '65 si dedica alla definizione di spazi pubblici dove utilizza alcune soluzioni già sperimentate precedentemente (il binomio cromatico dominante e l'utilizzo, anche giocoso, della ceramica), ma anche nuovi dettagli (ad esempio l'effetto luministico delle facciate). Nello stesso periodo utilizza soluzioni antropomorfe, per le piante - il caratteristico diamante del grattacielo Pirelli - e per i volumi (le soluzioni della villa scarabeo e di quella per Daniel Koo). Nella seconda metà del decennio si dedica invece a studi utopistici urbani.

<sup>20</sup>Gli anni settanta sono quelli finali della vita e della carriera. In questo periodo Ponti conclude la costruzione di due fra le opere più importanti: la cattedrale di Taranto e il museo di Denver. Questa è l'occasione per studiare "lo sviluppo del trattamento figurativo e materiale della facciata architettonica che, una volta persa la funzione statica, viene traforata e trattata alla stregua di un foglio [...]". <sup>21</sup>I due edifici, esteticamente molto diversi tra loro, mostrano infatti un forte elemento comune: la facciata, che diviene elemento di assoluto richiamo. Qui Ponti unisce due passioni: architettura e design, utilizzando la ceramica per rivestire la maglia strutturale.

---

18 Ponti L.L., *op. cit.*, pag. 207

19 La Pietra U., *op. cit.*, pag. 321

20 Ponti L.L., *op. cit.*, pag. 243

21 La Pietra U., *op. cit.*, pag. 377

Nell'ultimo periodo lavorativo si dedica principalmente al problema dell'abitazione: il progetto di una casa versatile, composta con pareti mobili, rappresenta, infatti, più di ogni altro il suo modo di pensare e vivere. Come egli stesso sintetizza:

<sup>22</sup>“La casa deve essere un fatto semplice. La si giudica dal grado di incanto che si prova a guardarla da fuori, e dal grado di incanto che si prova a viverci dentro”.

<sup>23</sup>Attorno al grande spazio centrale della “Casa adatta” si dislocano le camere da letto e i servizi. L'impianto così formulato riprende molti progetti degli anni trenta. Ponti si dedica anche al disegno dei mobili della casa; si tratta di strutture leggere e “mobili”, dotate di rotelle per essere dislocate nello spazio. Il risultato è la serie “apta”, venduta presso la Rinascente.

Gio Ponti muore a Milano nel 1979.

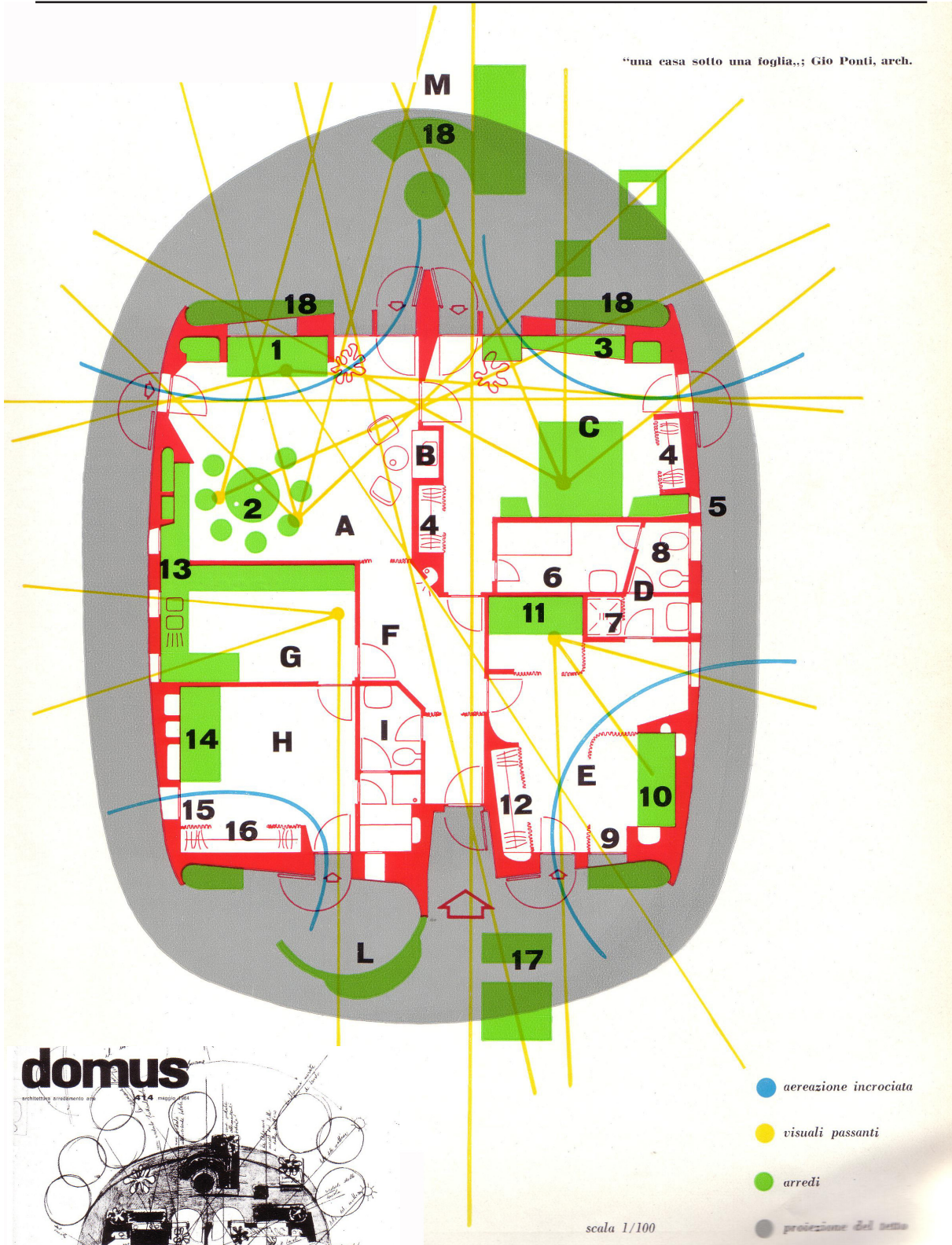
---

22 Ponti L.L., *op. cit.*, pag. 243, citando Gio Ponti in *Domus* 504, 1971

23 La Pietra U., *op. cit.*, pag. 377

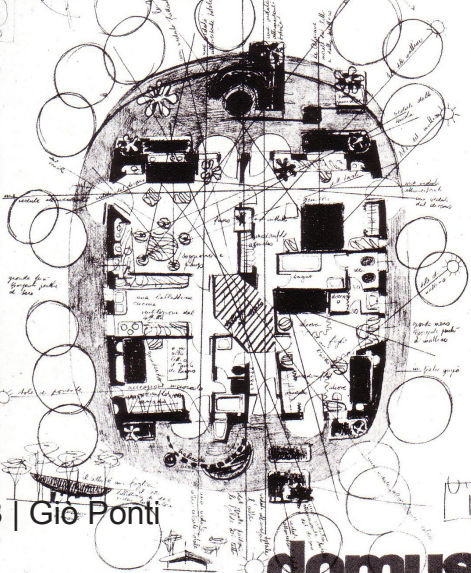


Fig 26\_Lo scarabe sotto una foglia\_Pianta e Disegno di studio



**domus**

architettura arredamento arte 14 maggio 1936



## Casa sotto una foglia, Malo

---

<sup>1</sup>Lo scarabeo sotto una foglia è un progetto di casa per le vacanze. Gio Ponti, seguendo la sua ispirazione, lo pubblica su *Domus* nel 1964, offrendolo ai lettori. La villa è infatti solo un disegno, quasi un esercizio. La sfida è lanciata, Gio Ponti offre ai lettori la possibilità di utilizzare il progetto per realizzarlo. La risposta arriva da un paesino in provincia di Vicenza, Malo, piccolo e sconosciuto ai più. Il committente è Giobatta Meneguzzo, visionario collezionista d'arte che ha fondato anche il Museo Casabianca, un piccolo centro che raccoglie opere di più di mille artisti contemporanei. Gio Ponti mette in contatto Meneguzzo con Nanda Vigo, la quale è incaricata dello studio degli interni.

<sup>2</sup>L'impianto, trecento metri cubi per cento metri quadri di superficie a piano terra, è studiato nei minimi dettagli: l'orientamento e la copertura sono pensati per garantire la massima efficienza in termini di luminosità; il sole filtra nelle camere al mattino, le stanze a sud, colpite a mezzogiorno, sono riparate dal tetto sporgente, mentre in quelle a nord, rivolte verso le Alpi Apuane, un rialzamento del tetto permette la massima visione sul paesaggio. I muri spessi che separano l'interno dall'esterno creano un condizionamento naturale, e a nord e sud le ampie sporgenze della copertura creano come due ulteriori vani, allestiti con sedute fisse in muro rivestito in ceramica, dove si può sostare.

L'abitazione consta di cinque vani, per un totale di cinque posti letto (al quale si aggiunge un divano letto). La particolarità della disposizione planimetrica è data dalla possibilità di avere cinque vedute passanti, cosa che consente di cogliere, da diversi punti, la casa nella sua totalità. Un grande soggiorno, rivolto a nord, ospita il caminetto, un divano letto e la zona pranzo, posta in comunicazione con la cucina da un passavivande. La zona dei servizi, posta a sud ovest, è completata da una stanza di servizio e dal bagno. Lungo il lato est si sviluppa la zona notte, con la camera padronale a nord, un doppio bagno comunicante al centro e la camera doppia, utilizzabile anche per gli ospiti, a sud.

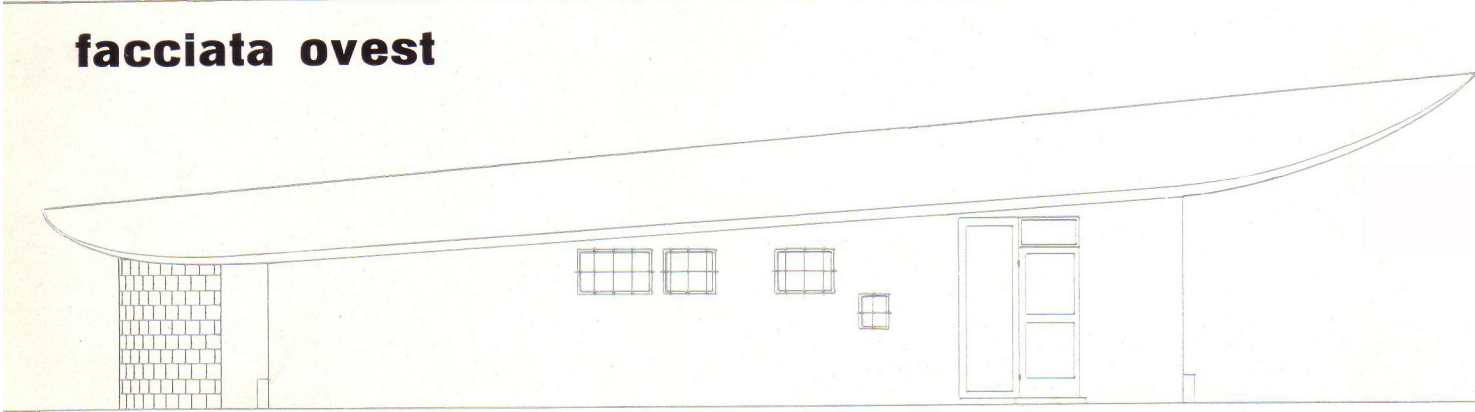
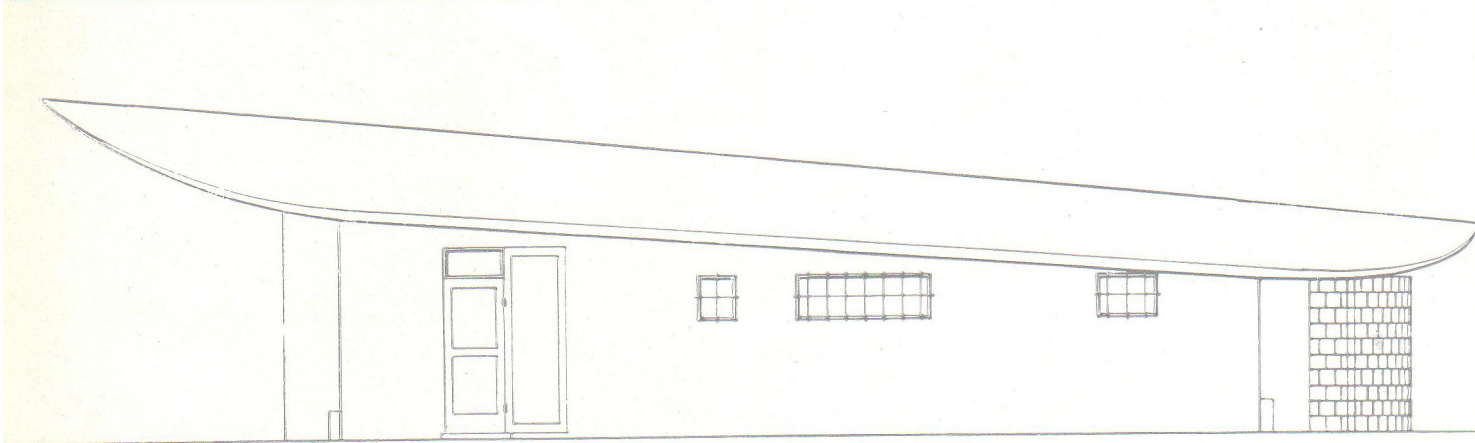
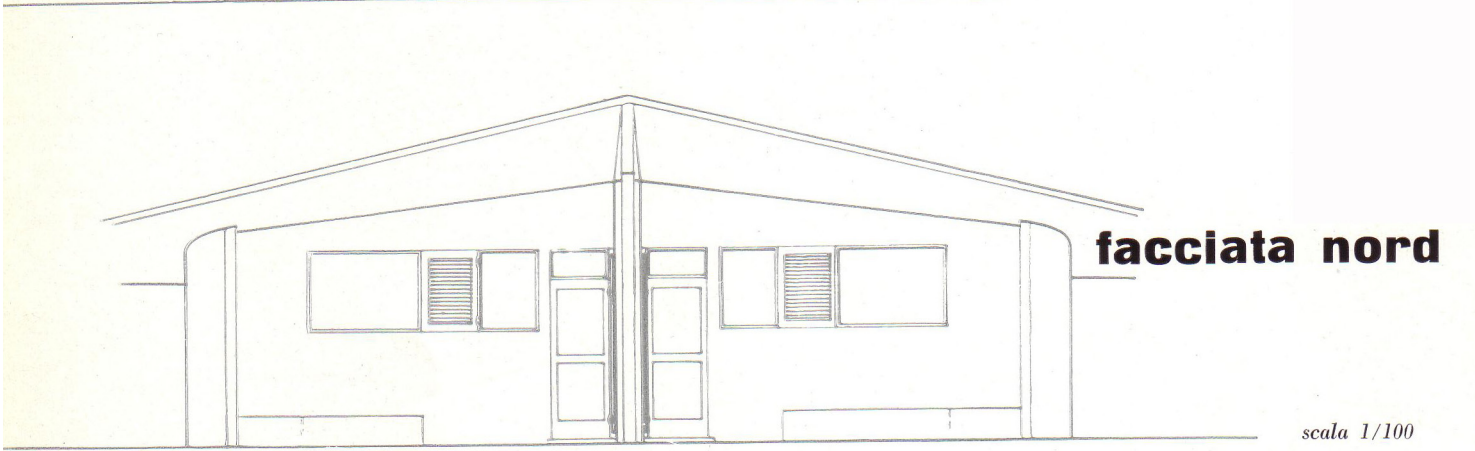
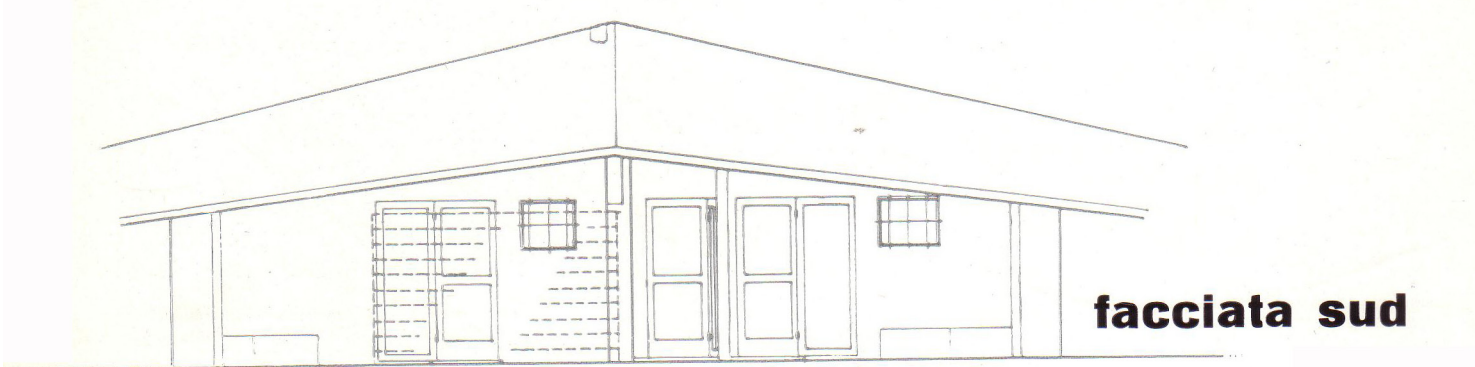
La casa conserva ancora oggi l'aspetto originale. I dettagli sono gli stessi degli anni Sessanta:<sup>3</sup>“pavimento e pareti completamente ricoperti da piastrelle: luci al neon che perimetrano tutte le stanze, con un effetto abbacinante; il pelouche

1 Meneguzzo Giobatta, *Gio Ponti mi ha cambiato la vita*, in «Dcasa», 235, 2002

2 Ponti Gio, *Una casa sotto un foglia*, in «Domus», 414, 1964, pag. 73-83

3 Meneguzzo G., *art. cit.*

Fig 27\_Lo scarabe sotto una foglia\_Prospetti

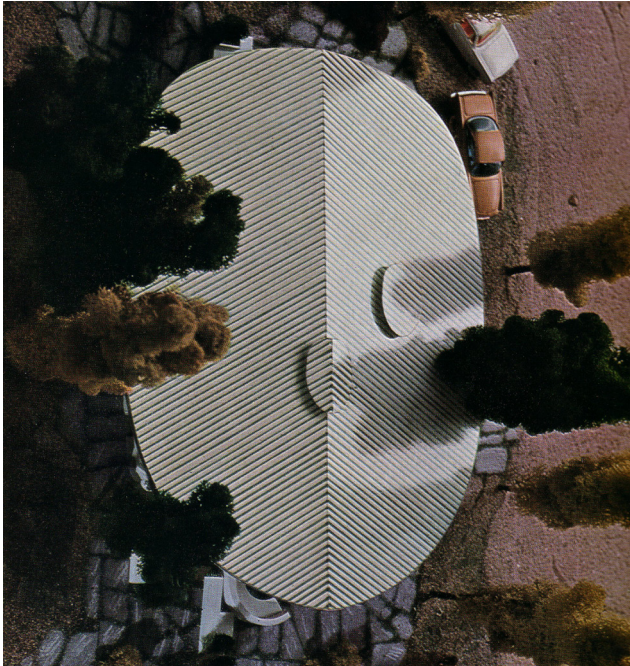


al neon che perimetrano tutte le stanze, con un effetto abbacinante; il pelouche dei divani, dei copriletti e della scala. Non ci sono mobili: tutto è in muratura o in laminato plastico. E tutte le porte (comprese quelle degli armadi) sono in vetro smaltato a fuoco”.<sup>1</sup>Nella struttura domina l'impiego della ceramica, usata per i pavimenti, nelle totalità del bianco e del verde, e per rivestire le basi dei mobili (struttura in muratura dei divani, delle testiere, delle nicchie). La ceramica contraddistingue anche il tetto, bianco e luccicante, foglia che dà il nome alla villa.

---

1 La Pietra U., *op. cit.*, pag. 357

Fig 28\_Lo scarabe sotto una foglia\_Viste del modello









<sup>1</sup>Il gruppo BBPR è composto nel 1932 dai quattro personaggi di cui porta le iniziali: Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers.

Gian Luigi Banfi, milanese, nasce nel 1910, figlio di una famiglia di commercianti di stoffe. La sua formazione è il frutto dell'unione delle due diverse inclinazioni genitoriali: da una parte il senso pratico derivato dall'attività paterna, dall'altra la cultura d'alto livello tramandata dalla madre, Alice Gandini, che introduce il giovane nella cerchia di amicizie altolocate. Durante il periodo liceale si appassiona alla fotografia e alla musica, diventando violinista.

Lodovico Barbiano di Belgiojoso, figlio di Alberico e di Margherita Confalonieri, nasce nel 1909 nel capoluogo lombardo. In famiglia respira fin da subito una forte passione per le arti: la madre è pittrice, il padre architetto, e per questo Lodovico si appassiona moltissimo al disegno, come testimonia la frequenza assidua ai corsi paralleli a quelli liceali. La passione per le arti esponenti del periodo, futurismo e movimento moderno in particolare, lo portano ad aderire al fascismo.

Enrico Peressutti nasce nei pressi di Udine nel 1908. Figlio dell'architetto Gio Batta Peressutti, negli anni della guerra si trasferisce in Romania, dove il lavoro del padre è particolarmente apprezzato. Nel 1917 compie, insieme alla famiglia, un lungo viaggio in Europa. Trascorre un breve periodo in Italia, alternando lo studio da Milano a Napoli, per poi tornare nel 1919 in Romania. Si stabilisce definitivamente a Milano per intraprendere gli studi universitari nel 1927.

Ernesto Nathan Rogers, cittadino inglese di origine triestina, nasce nel 1909 in una colta famiglia ebrea. Trascorre l'infanzia nel capoluogo friulano, allora centro della cultura Mitteleuropea, dove ha l'occasione di conoscere personaggi di spicco delle arti e della letteratura, tra i quali James Joyce, amico della famiglia Rogers. Prima di iscriversi agli studi liceali a Milano vive per anni a Zurigo, dove frequenta le scuole elementari e apprende perfettamente il tedesco. Dal 1918 frequenta il liceo classico a Roma, il trasferimento definitivo a Milano risale al

---

1 Per le note biografiche si fa riferimento unicamente al testo redatto da Bonfanti Ezio, Porta Marco, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana. 1932-1970*, Hoepli, 2009, Milano, pagg. A133 ss.

1921, quando, tra i banchi del Parini, conosce Banfi e Belgiojoso.

Il gruppo di amici si forma definitivamente con l'iscrizione all'ateneo milanese, nel 1927. La scelta della facoltà di architettura è caldamente sostenuta per tutti con l'eccezione di Banfi, il quale inizialmente si iscrive a ingegneria per poi passare ad architettura l'anno successivo. Al Politecnico Banfi, Belgiojoso e Rogers conoscono Peressutti, e i quattro conseguono insieme la laurea – pur con quattro progetti distinti - nel 1932, anno di formazione dello studio BBPR. Il sodalizio si era rafforzato negli ultimi due anni di studio, caratterizzati da una forte presa di posizione del gruppo nei confronti dell'indirizzo della scuola, accusato di non avere una posizione chiara. Lo studio è inaugurato inizialmente nella casa di Banfi (in via della Moscova), per poi essere spostato prima in via Borgonuovo e successivamente, dal 1939, in via dei chiostrì. Il primo vero lavoro di gruppo è *La casa del sabato per gli sposi*, presentata alla Triennale del '33 in collaborazione con Portaluppi, che era stato loro relatore di tesi al Politecnico.<sup>2</sup> Il progetto riscosse diverse critiche, ma fu universalmente apprezzato per la sua eleganza, come sostenuto da Renato Camus su *Edilizia Moderna*. Si tratta di un edificio a un piano a sviluppo contenuto, costituita da due blocchi geometrici: un prisma rettangolare e un cilindro. La casa si contraddistingue, oltre per la geometricità, per la presenza di diverse innovazioni tecnologiche.

Nel '35 il gruppo aderisce ai CIAM.<sup>3</sup> In questo periodo si susseguono una serie di commissioni in Valle d'Aosta, tra le quali quella per il piano regolatore, presentato in collaborazione con diversi professionisti, che vale ai BBPR una forte notorietà. Il progetto è diviso in diverse sezioni: nella parte introduttiva una serie di tavole illustrano la situazione all'epoca; si trattava di un esame approfondito dei caratteri geografici e della distribuzione della popolazione. A questa prima analisi seguivano una serie di tavole illustrative del piano, diviso in cinque partizioni, che comprendeva lo studio del versante italiano del monte bianco, quello della conca del Breuil, quello della città di Aosta, della stazione di Pila e di un quartiere residenziale a basso costo (nella città di Aosta, a cura dei soli BBPR). Il piano era volto principalmente alla risistemazione turistica alberghiera, ed era composto di 450 tavole e cinque plastici. Il tributo più grande a questo lavoro è forse quello presentato da Bottoni, il quale nel suo libro *Urbanistica*, sosteneva che si trattasse

---

2 Trivellin Eleonora, *1933 La villa razionalista. BBPR/Terragni/Figini e Pollini*, Alinea, 1996, Firenze, pag. 60

3 Bonfanti E., *Porta M.*, *op. cit.*, pag. A19

del lavoro più complesso mai studiato in Italia per un piano regolatore.

Nel frattempo, a partire dal '34 i BBPR assumono posizioni antifasciste e iniziano una partecipazione attiva ai circoli d'opposizione nel '38. Il gruppo resta comunque unito fino allo scoppio effettivo della guerra, anche se il nome di Rogers scompare nelle intestazioni, per sfuggire alle leggi razziali. Tra il '40 e il '43 gli altri membri vengono chiamati alle armi, e per questo il gruppo si ricostituisce definitivamente a partire dall'armistizio. In questo periodo si susseguono comunque una serie di commissioni pubbliche e private: i BBPR si dedicano a numerosi altri progetti di piani (Fiera Campionaria di Milano, Isola d'Elba, Salsomaggiore), a una serie di case d'abitazione e a una serie di concorsi. Tra questi spicca la vittoria per la Colonia Elioterapica di Legnano, nel '38. <sup>4</sup>Si tratta di un edificio destinato a colonia per 800 ragazzi, articolato in diversi blocchi per un totale di 22000 mq. Gli elementi di pregio del progetto risiedono in particolare <sup>5</sup>“nella ricchezza figurativa, cui concorrono la distinzione in volumi diversi e in superfici segnate dai pieni e dai vuoti, le simmetrie e le poche asimmetrie, la disposizione degli assi compositivi tesi nel verde del prato, così come gli stessi materiali edilizi.” <sup>6</sup>Nel 1940 il gruppo vince il secondo premio al concorso per il Palazzo della civiltà italiana e, quasi a titolo di risarcimento, secondo le parole di Maffioletti, ai BBPR viene in seguito assegnato l'incarico per il Palazzo delle Poste all'E42. <sup>7</sup>L'edificio, posto nel quartiere romano dell'EUR, doveva accogliere l'esposizione universale prevista nel '42 ed è attualmente adibito a Palazzo delle poste e telecomunicazioni. L'edificio rispecchia il secondo progetto proposto dal sodalizio milanese: è composto da due corpi separati, quello più basso destinato ad ospitare sale per il pubblico e sportelli, quello più alto, retrostante il primo, dedicato agli uffici, dislocati su quattro piani. I due blocchi, collegati tra loro da una serie di gallerie, si differenziano anche visivamente: mentre il primo è quasi del tutto cieco e provvisto unicamente di illuminazione zenitale, il secondo invece costituisce una sorta di <sup>8</sup>“sfondo con il ritmo continuo di travi e pilastri che ospitano l'alternarsi di superfici opache, di piani vetrati e di spazi vuoti”.

<sup>9</sup>Nel '43 Rogers si rifugia in Svizzera, mentre gli altri proseguono una blanda

---

4 Maffioletti Serena, *BBPR*, Zanichelli, 1998, Bologna, pagg. 64 ss.

5 Ibidem

6 Ivi, pag.78

7 Bonfanti E., Porta M., *op. cit.*, pag. A42

8 Maffioletti S., *op. cit.*, pag. 78

9 Bonfanti E., Porta M., *op. cit.*, pag. A135

attività lavorativa parallela ad un costante impegno nell'opposizione come membri del CLN (Comitato di Liberazione Nazionale). Nel '44 Banfi e Belgiojoso sono arrestati e deportati nei campi; Banfi morirà nell'aprile del '45 a Gusen, mentre Belgiojoso riesce a rimpatriare a giugno dello stesso anno. Peressutti rimane quindi unico alla guida dello studio a partire dal '43, spostando la sede in quella provvisoria di via Fratelli Bronzetti. L'attività del gruppo riprende nel '45, mantenendo la dicitura BBPR.

<sup>10</sup>Dopo l'adesione al Movimento di studi per l'architettura i tre partecipano al progetto per il piano con il gruppo A.R. <sup>11</sup>Si tratta di uno studio urbanistico per la città di Milano, dedicato allo scomparso Banfi, presentato in forma di schema riassuntivo al concorso di idee promosso dall'Amministrazione comunale che intendeva abrogare il piano del '34 in vista della necessaria ricostruzione. L'elemento più importante contenuto nella relazione di piano è il fatto che il piano stesso non debba essere più limitato alla sola città in quanto organismo chiuso, ma esteso ai progetti sul territorio regionale e nazionale. Il progetto presenta chiari riferimenti alle esperienze europee e tenta di eliminare la congestione urbana a favore di una più ampia diffusione capillare delle funzioni, spostandole anche all'interno del territorio regionale. Prevede inoltre lo studio di strumenti che evitino lo sfruttamento privato delle aree incentivando l'utilizzo ai fini del benessere collettivo.

Il lavoro dello studio, negli anni seguenti, è dedicato principalmente alla realizzazione di quartieri residenziali, anche se non mancano commissioni per opere museali: dopo il monumento ai caduti di Milano nel '46, si susseguono l'ampliamento del Peggy Guggenheim a Venezia e diversi incarichi alla IX triennale. <sup>12</sup>Nel frattempo l'attività lavorativa è intervallata a numerosi viaggi all'estero di Peressutti e Rogers, i quali ricevono incarichi di docenza in diverse sedi universitarie.

Parallelamente continua l'impegno nella ricostruzione degli elementi simbolo della città di Milano. Dopo il piccolo teatro e la copertura del Teatro alla Scala, nel '56 il gruppo si dedica al restauro dei musei del Castello Sforzesco. Il lavoro

---

10 Il gruppo A.R. nasce nei primi mesi del '45 a Milano ed è costituito da alcuni architetti convinti che durante la ricostruzione il problema urbanistico sarebbe stato uno dei più importanti da affrontare.

11 Maffioletti Serena, *op. cit.*, pag. 86

12 Bonfanti E., Porta M., *op. cit.*, pag. A135

si configura come il punto di arrivo delle sperimentazioni precedenti in materia di allestimento e

<sup>13</sup>“costituisce anche l’esito dell’esperienza espositiva cui i BBPR avevano sempre atteso e nella quale avevano sempre riconosciuto una funzione educativa, suscitata dall’artista attraverso una comunicazione a tutti accessibile. Tra gli allestimenti anticipatori, anche per prossimità di intenti, sono la Sala della coerenza e la Mostra della civiltà italiana degli anni iniziali e il recente Labirinto dei ragazzi, così come altre esposizioni volte a esperire i rapporti tra architettura, arti figurative e arti minori”.

Nel '57 si conclude l’incarico per la Torre Velasca, progetto che, come sostiene Maffioletti, unisce due tematiche fondamentali: <sup>14</sup>“la configurazione dell’edificio alto come tipo edilizio della città contemporanea e l’affrancamento dal linguaggio del razionalismo”. <sup>15</sup>L’edificio, a destinazione mista, sorge a sud del Duomo, in una zona di edifici quasi interamente distrutti dalla guerra. La riqualificazione dell’area inizia a partire dal '51 e a questa data risale anche un planivolumetrico del Comune nel quale si stabilivano i parametri di costruzione. Diversamente da quanto inizialmente ipotizzato l’edificio viene realizzato in cemento, al fine di ottenere un considerevole risparmio sul costo di costruzione. Gran parte dell’impegno progettuale è dedicato allo studio della fascia di passaggio fra corpo inferiore e superiore (sporgente) e della copertura. <sup>16</sup>Secondo le parole dello stesso Rogers, la Torre unisce i criteri di contemporaneità – l’utilizzo del grattacielo - a quelli di conservazione della memoria storica della città.

Negli anni successivi l’attività lavorativa del gruppo, concentrata non solo in Italia ma anche all’estero, prosegue a fianco di attività parallele: i membri dei BBPR entrano a far parte di diverse commissioni cittadine per lo studio dei fattori dell’edilizia, tengono diverse conferenze, anche all’estero, diventano parte di varie istituzioni. Ernesto Nathan Rogers muore nel 1969 e lo studio resta nelle mani di Peressutti e Belgiojoso, con la collaborazione del figlio Alberico. Lo studio viene chiuso definitivamente nel 1998.

---

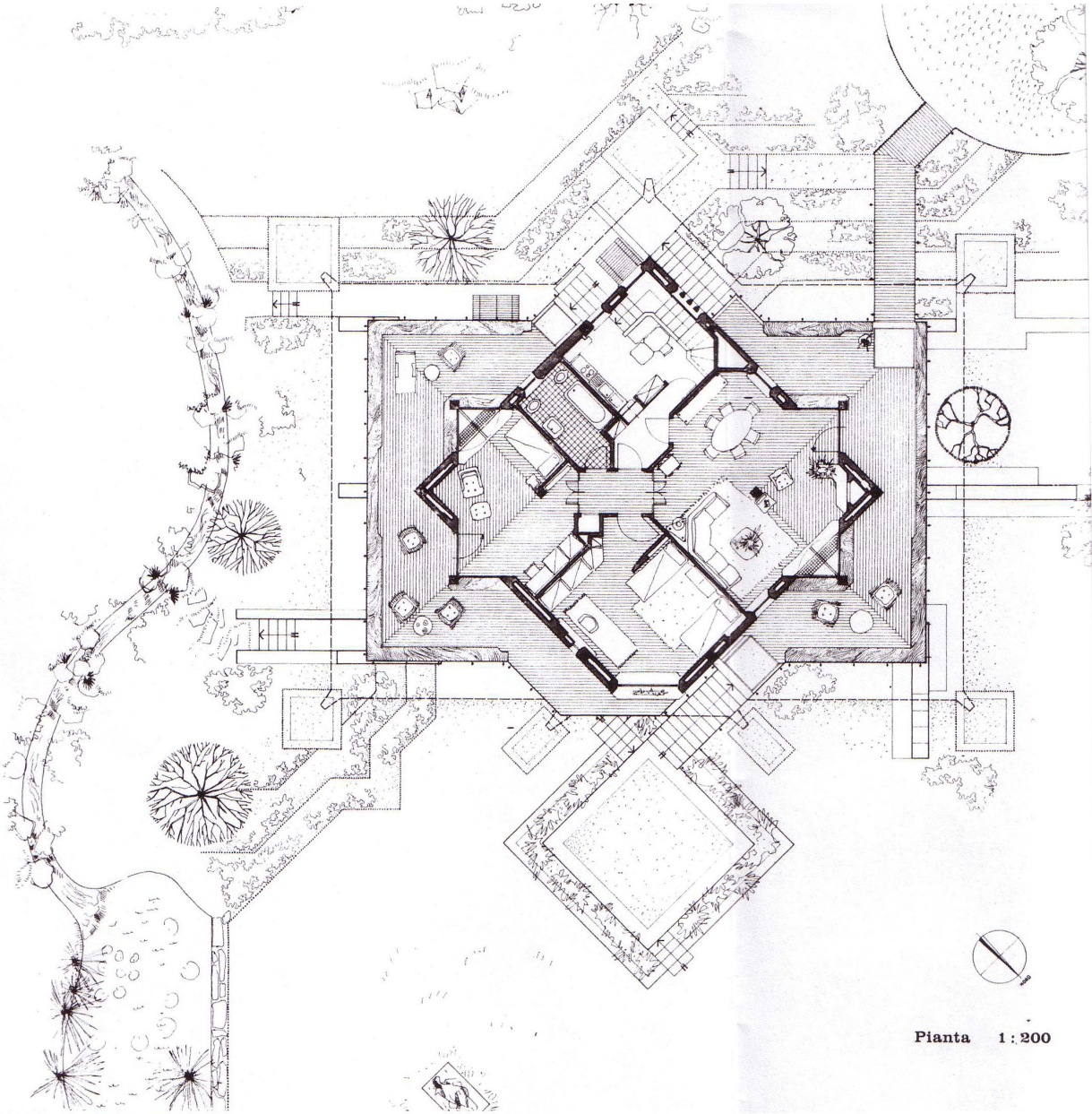
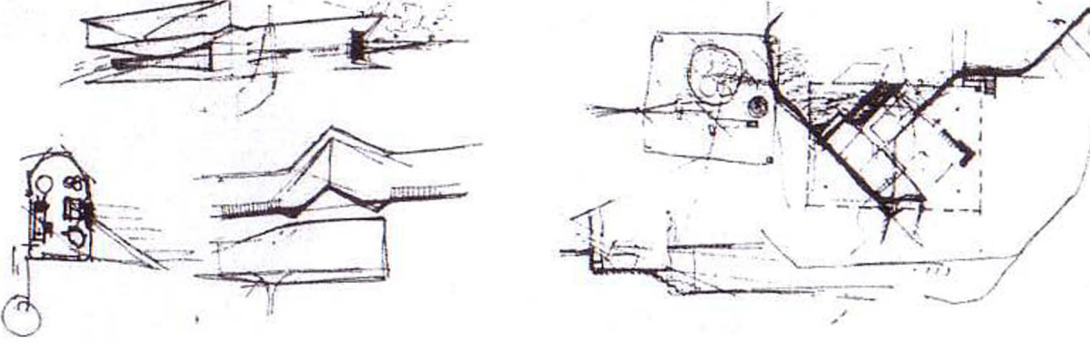
13 Maffioletti S., *op. cit.*, pag. 126

14 Ivi, pag. 136

15 Bonfanti E., Porta M., *op. cit.*, pag. A84

16 Maffioletti S., *op. cit.*, pag. 86

Fig 29\_Villa Jucker\_Disegni di studio e Planimetria



Pianta 1 : 200



## Villa Jucker, Roncaro di Baveno

---

Negli anni Sessanta i BBPR tornano ad affrontare il tema della villa, tema che aveva caratterizzato i loro esordi. Negli anni Trenta, infatti, il gruppo aveva collaborato con il prof. Portaluppi per la progettazione della «Casa del sabato per gli sposi», presentata alla quinta Triennale.<sup>17</sup>La conoscenza di lunga data con la famiglia Jucker risale a quel periodo: il primo contatto avviene in occasione del concorso per la Colonia elioterapica di Legnano. Per Carlo Jucker i BBPR realizzano, nei pressi di Genova, una villa a Zoagli (1957) e un appartamento a Tellaro (1960). La costruzione della casa a Roncaro di Baveno risale al 1964 ed è quindi l'ultima per la famiglia di imprenditori svizzeri. Il risultato raggiunto in questa costruzione è il frutto di un processo progettuale più ampio basato sullo studio della composizione geometrica: in questo periodo i BBPR realizzano, infatti, una serie di fabbricati basati sulla variazione della forma quadrata. La villa è quindi generata da un processo di sovrapposizione e rotazione delle forme che definisce sia l'impianto sia la sistemazione degli spazi interni.<sup>18</sup>Secondo Maffioletti, il progetto si basa su un processo dualistico: vuole unire la geometria con la misura umana, il rigore alla libertà compositiva. Per questo il volume non si appoggia sul terreno, ma la casa risulta posta sopra e dentro di esso, creando delle intersezioni che non sono solo geometriche ma anche fisiche.

<sup>19</sup>La Villa, che sorge in un'area comprata appositamente in posizione panoramica sul lago maggiore, è posta lungo la dorsale bassa delle montagne e sfrutta la pendenza del terreno. L'edificio è composto di soli due livelli, con un unico blocco abitativo disposto al primo piano. L'impianto è generato dall'intersezione di un quadrato ed un rettangolo, inclinati a 45°. Il nucleo interno assume la forma di un quadrato con uno spigolo smussato nel retro della casa, nel quale si incastra un rettangolo che definisce le parti finestrate. Questo blocco è circondato da una terrazza di forma rettangolare, così che la casa appare pensata come un unico <sup>20</sup>“grande balcone al centro del quale poggia la parte chiusa”.

<sup>21</sup>I due livelli della villa sono così concepiti: a piano terra si trovano i servizi e un grande portico, mentre il livello superiore ospita i locali padronali (soggiorno,

---

17 Dulio Roberto, *Ville in Italia dal 1945, Electa, 2008, Milano, pag. 126*

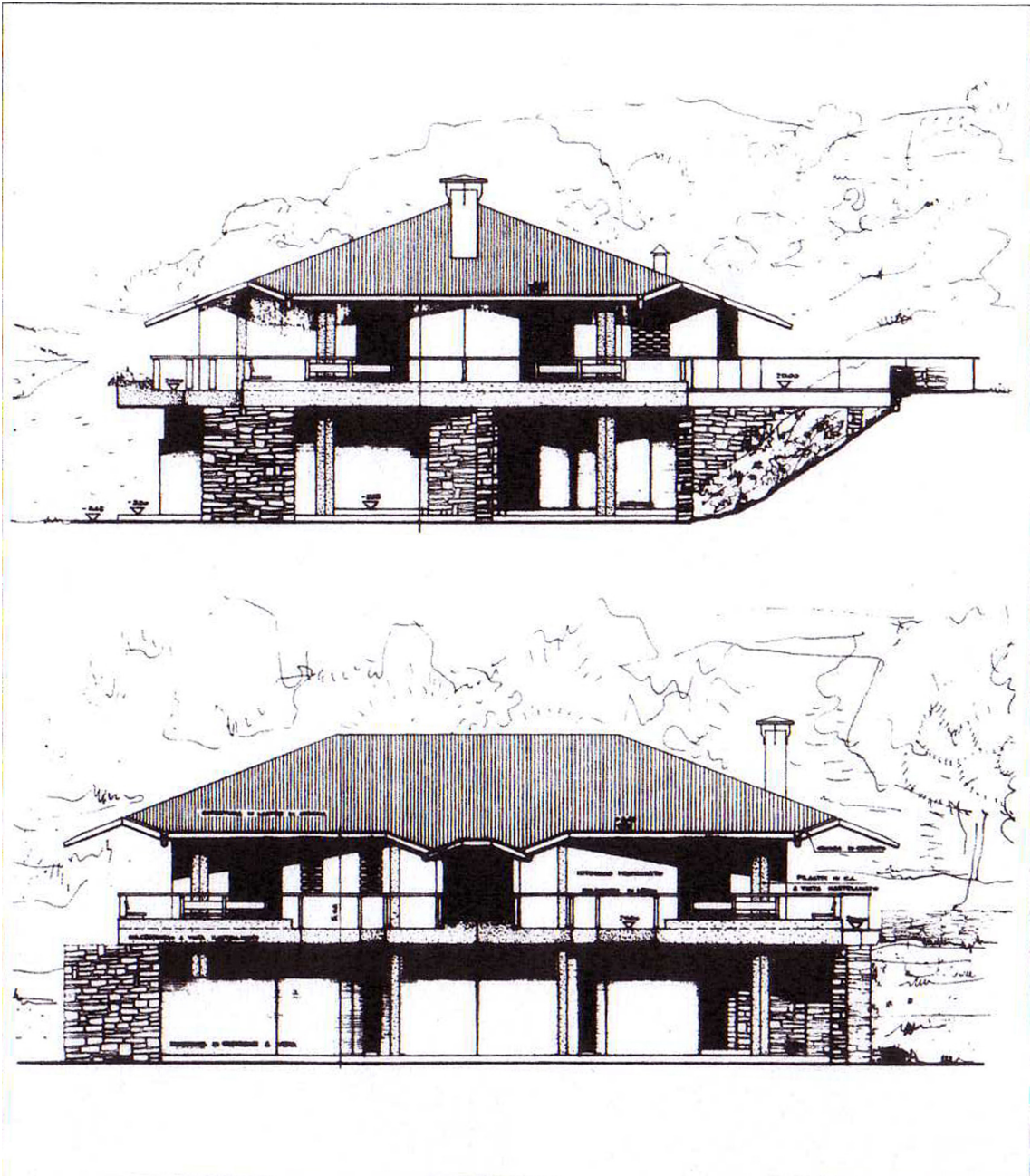
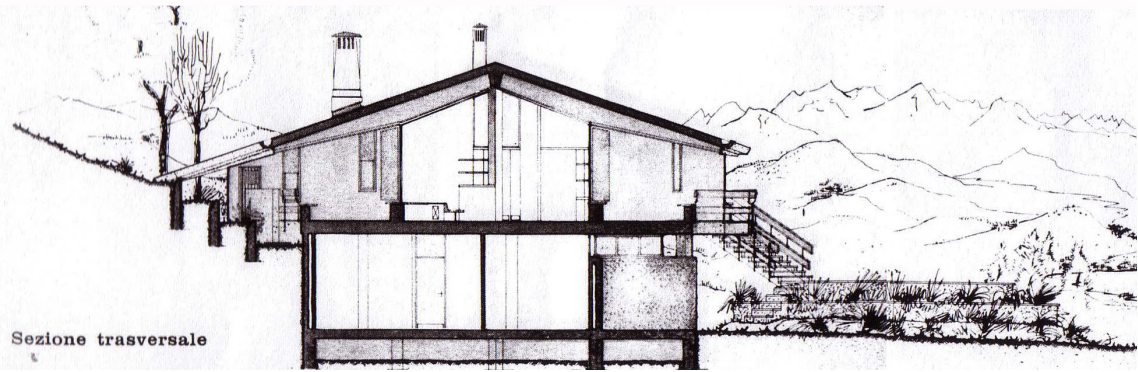
18 Maffioletti S., *op. cit., pag. 166*

19 Bonfanti E., Porta M., *op. cit., pag. A110*

20 Ibidem

21 Ibidem

Fig 30\_Villa Jucker\_Sezione e Prospetti



camere da letto e servizi) che dispongono di diverse terrazze coperte.

A sostenere il gioco delle intersezioni è anche la composizione materica: l'edificio è interamente realizzato con materiali del luogo; la struttura è in cemento armato mentre la terrazza, delimitata da una trave anch'essa in cemento armato sulla quale poggia una panca in legno, ha soffitto e pavimento rivestiti in noce lucidato. <sup>22</sup>Lo stesso materiale è utilizzato anche negli interni. <sup>23</sup>Il tetto, realizzato a padiglione, mostra una copertura inizialmente realizzata tegole di gres verde smaltato a squame, poi sostituite da un rivestimento in rame.

<sup>24</sup>Il forte senso di radicamento voluto dai BBPR è l'elemento che ha guidato anche Pietro Porcinai nella progettazione dello spazio esterno. Dalla terrazza si diramano una serie di scale che determinano un solarium ad altezza intermedia tra i due livelli, nel quale trovano posto molteplici specie fiorite. La struttura muraria in cemento che sostiene visivamente questa terrazza avvolge, dispiegandosi, il giardino, delimitato ulteriormente da due torrenti che formano una serie di vasche naturali nello spazio. Al centro del verde si trova l'unica statua presente nella casa, *Il guerriero* di Marino Marini.

<sup>25</sup>Tutta la costruzione è pensata come una cornice, un punto privilegiato di osservazione del contesto. In quest'ottica, il panorama, elegantemente incorniciato da un raffinato sistema di serramenti in legno, viene a sostituirsi alle pregiate opere d'arte che compongono la collezione privata dei committenti. E' evidente come in questa villa l'eredità del pensiero wrightiano, evidente nei richiami nipponici – il tetto a padiglione – e nella scelta dei materiali fortemente legati alla terra, si mescolino a una ricerca spontanea, fatta di declinazioni personali, che dimostra l'effettivo superamento dell'organicismo. Partendo dalla ricerca geometrica che aveva caratterizzato anche il lavoro dei razionalisti (dai quali peraltro discendono) i BBPR giungono a una soluzione raffinatissima, testimonianza del raggiungimento di una <sup>26</sup>“coerenza progettuale ed espressiva”.

---

22 Maffioletti S., *op. cit.*, pag. 166

23 Bonfanti E., Porta M., *op. cit.*, pag. A110

24 Maffioletti S., *op. cit.*, pag. 166

25 Dulio Roberto, *op. cit.*, pag. 126

26 Ibidem

Fig 31\_Villa Jucker\_Viste dell'esterno







Paolo Portoghesi nasce a Roma nel 1931. Tutta la sua vita si svolge attorno alla capitale, che gli ha trasmesso un'eredità che rappresenta la chiave di lettura del suo lavoro. <sup>1</sup>Come racconta lui stesso nel volume *Le inibizioni dell'architettura moderna*, il fatto stesso di abitare nella città eterna è stato fondamentale per la sua formazione. Nella capitale, all'inizio degli anni trenta, <sup>2</sup>“l'architettura moderna si era manifestata in modo ambiguo e incerto” ed è questo forse il motivo per cui il giovane Portoghesi decide di rifugiarsi nello stile antico, alla ricerca della Roma “prima di Roma”. E' nel vecchio palazzo in cui è cresciuto (in via de'Monteroni) che acquisisce quel certo senso romano dello spazio, mentre nei paesaggi laziali approfondisce le sue origini e scopre gli archetipi dello spazio e della forma romana, quelli che hanno influenzato tutta la produzione successiva. Si dedica perciò allo studio dei grandi architetti romani, quelli barocchi, appassionandosi in particolare a Borromini. Borromini è proprio il mezzo per leggere i suoi primi progetti, quelli che seguono immediatamente il periodo universitario. <sup>3</sup>Portoghesi consegue la laurea in architettura presso la facoltà della capitale nel 1957. Dall'anno successivo inizia la sua sfolgorante carriera, carriera che lo vedrà impegnato su più fronti: come progettista, come docente e come critico.

<sup>4</sup>La sua ascesa inizia con la pratica della libera professione nel 1958: da questo momento in poi si dedicherà a numerosi progetti – anche su larga scala – prima in Italia poi all'estero. E' da sottolineare il fatto che l'inizio della sua attività lavorativa coincide in gran parte con il periodo della ricostruzione e, come giustamente osservato da Norberg-Schultz, a lui va il merito di aver mantenuto viva la tradizione romana in un periodo come quello, caratterizzato da una grande difficoltà espressiva. Ciò nonostante il primo capolavoro, universalmente riconosciuto in Casa Baldi, accompagna i suoi esordi. Siamo nel 1959, il giovane Paolo realizza, in questo progetto, <sup>5</sup>“una vera sintesi tra la continuità della forma che caratterizza il barocco romano e l'interazione degli spazi”. La casa, posta

---

1 Norberg-Schultz Christian in Massobrio Giovanna, Ercadi Maria, Tuzi Stefania, *Paolo Portoghesi Architetto*, Skira, 2001, Milano, pag. 7

2 Berenitsa Petra, Ercadi Maria, *Paolo Portoghesi*, Skira, 2006, Milano, pag. 13

3 Pisani Mario, *Paolo Portoghesi: opere e progetti*, Electa, 1992, Milano, pag. 172

4 Ibidem

5 Norberg-Schultz Christian in *op. cit.*, pag. 7

sopra un blocco di tufo di una valle sul Tevere, è realizzata in questo stesso materiale al fine di ottenere un senso di radicamento, ma risulta ricca di temi sperimentali. <sup>6</sup>L'elemento generatore di tutto il progetto è il muro inflesso, che si snoda seguendo il gioco degli spazi ma rispettando le caratteristiche dell'ambiente che lo circonda. L'utilizzo di questo *leit motiv* permette all'architetto di individuare un punto di transizione tra esterno ed interno, la "finestra dialettica". Casa Baldi si presta anche ad un attento studio dei dettagli: per questa villa Portoghesi esegue la progettazione di una serie di elementi d'arredo, concepiti nello stesso linguaggio. Infine nel progetto è ravvisabile una nuova interpretazione del basamento e della cornice. Casa Baldi si configura quindi come territorio di affermazione di un nuovo *modus operandi* nel quale l'ambiente umano viene compreso nella sua totalità pur mantenendo la necessaria caratteristica di flessibilità.

<sup>7</sup>Il progetto di Casa Baldi non rimane un caso isolato, ma rappresenta il punto di partenza di una ricerca molto più estesa, che unisce ricerca e sperimentazione. Il risultato di questo lavoro, oltre a essere ben visibile in diversi progetti - Casa Andreis e Casa Papanice, solo per citarne alcuni -, è riassunto in una pubblicazione: *Architettura come linguaggio*.

<sup>8</sup>Nel frattempo, la sua carriera sul campo viene immediatamente accompagnata da quella accademica. Dal '67 è professore di storia dell'architettura del Politecnico di Milano, dal '68 è eletto preside, giovanissimo, della stessa facoltà. <sup>9</sup>Sotto questa carica si batte per un insegnamento che sia basato sulla ricerca, nel quale le materie siano complementi di un percorso, piuttosto che discipline a se stanti. L'impegno presso l'università milanese si conclude nel 1979 e dopo una breve pausa riprende l'insegnamento presso l'ateneo romano, dove è tuttora professore emerito nella cattedra di storia.

<sup>10</sup>La sua attività nella critica giornalistica inizia parallelamente a quella universitaria; dal 1969 dirige diverse pubblicazioni. Dalla rivista *Controspazio*, dal lui creata, porta avanti la battaglia per <sup>11</sup>"un'architettura più vicina agli uomini e in continuità con la tradizione", ancora oggi sostenuta attraverso *Abitare la terra*, un'edizione trimestrale dedicata all'alleanza tra l'uomo e l'ambiente. Moltissime sono state

6 Ibidem

7 Ibidem

8 Pisani M., *op. cit.*, pag. 172

9 Massobrio Giovanna in *op. cit.*, pag. 12

10 Pisani Mario, *op. cit.*, pag. 172

11 Massobrio Giovanna in *op. cit.*, pag. 12



le pubblicazioni da lui curate nel corso della carriera accademica, dedicate principalmente allo studio dei maestri rinascimentali e barocchi. Si occupa anche delle problematiche dell'architettura contemporanea.

<sup>12</sup>Negli anni settanta trascorre un lungo periodo in Medio Oriente, dove può dedicarsi allo studio dell'architettura islamica, alla quale dedica anche successivamente un corso universitario. A seguito di questa esperienza partecipa al concorso per la Moschea di Roma, vinto nel 1974. Il progetto, il più famoso tra quelli per le architetture religiose, riunisce felicemente il suo interesse per l'Islam e la passione barocca, visibile nella cura dei dettagli e nell'uso attento dei materiali.

<sup>13</sup>La particolarità dell'intervento risiede, secondo il pensiero del progettista stesso, nel fatto di aver posto l'accento non soltanto sullo spazio architettonico, ma anche sul campo generato, reinterpretando in questo modo il problema dello spazio. La moschea riassume in se però molti altri temi, in particolare la convivenza di due civiltà, quella romana e quella araba, e di due diverse religioni, il cristianesimo e il credo musulmano, convivenza interpretata nell'unione sovrapposta di cerchio e quadrato, simbolo di un eterno irrisolto conflitto geometrico e non solo.

Nel 1973, con l'acquisto del primo di sette fienili, si trasferisce finalmente a Calcata, un paesino che aveva scoperto durante le esplorazioni con il padre.

<sup>14</sup>Dal 1979 è direttore della Biennale di Venezia per la sezione d'architettura. La mostra vede la partecipazione di Aldo Rossi, il quale, su richiesta di Portoghesi, aveva realizzato il celebre *Teatro del Mondo*, che insieme alla mostra ebbe risonanza mondiale. L'anno successivo lo vede invece protagonista con il progetto della *Via Novissima*, con il quale voleva puntare il dito sulla varietà dello spazio urbano, ricostruendo un fac-simile di strada. L'allestimento viene inaugurato all'interno dell'Arsenale e successivamente esposto e trasferito a Parigi e San Francisco, e permette all'architetto romano di acquisire la notorietà internazionale.

<sup>15</sup>Nel 1983 esce il primo numero della rivista *Eupalino*, specializzata in architettura ma anche in poesia, cinema, design e grafica. E' l'occasione per tentare di riportare in auge il fervore delle pubblicazioni di inizio secolo.

---

12 Ibidem

13 Portoghesi Paolo in Berenitsa Petra, Ercadi Maria, *Paolo Portoghesi*, Skira, 2006, Milano

14 Massobrio Giovanna in *op. cit.*, pag. 12

15 Ibidem

<sup>16</sup>La sua fervente attività gli ha fruttato, nel tempo, diversi riconoscimenti: nel 1963 ottiene il premio nazionale dell'Istituto Italiano di Architettura, nel 1984 è insignito della laurea honoris causa dalla facoltà di Losanna e dalla Legione d'onore.

Paolo Portoghesi è in piena attività e il suo lavoro prosegue con la realizzazione di diversi progetti in Italia e all'estero. Il maestro prosegue inoltre il suo impegno come critico e scrittore.

---

16      Pisani Mario, *op. cit.*, pag. 172

## Villa Bevilacqua, Gaeta

---

Villa Bevilacqua viene realizzata da Paolo Portoghesi alla fine di un percorso di studio, quello che ha caratterizzato la sua formazione. <sup>17</sup>Nato a Roma, come è stato definito dall'amico Christian Norberg-Schultz, è un architetto romano. E' cioè un uomo e un professionista che ha dovuto fare i conti con i suoi predecessori, quelli che hanno lavorato nella città eterna essendo travolti dalla cieca obbedienza alla profonda romanità che contraddistingue la capitale. Gli anni giovanili sono dunque contraddistinti da profondi studi dedicati principalmente alle costruzioni barocche. E' proprio in questa fase che Portoghesi apprende e fa suo il "linguaggio" borrominiano, un linguaggio <sup>18</sup>"capace di esprimere la *dynamis* originale tramite le linee e i muri curvati". L'eredità di queste ricerche, riportate in una serie di pubblicazioni, connotano una serie di interventi condotti sul territorio laziale. Tra questi compaiono tre ville: Casa Baldi a Roma, Casa Andreis a Scandriglia e Casa Bevilacqua a Gaeta.

<sup>19</sup>Paolo Portoghesi conobbe il Sig. Bevilacqua, il quale era anche collezionista d'arte, in qualità di dentista. La commissione per questa villa sul promontorio di Gaeta, nella località di Fontania, gli arriva nel 1964. Furono poi necessari nove anni per ultimare i lavori. L'occasione offerta a Portoghesi, secondo quanto asserito da lui stesso, risulta immediatamente delle più allettanti: la possibilità di realizzare una villa a picco sul mare, in un luogo isolato, senza vincoli. La richiesta era semplice: Bevilacqua richiedeva una villa che potesse ospitare numerosi ospiti per le vacanze. Le premesse per realizzare un capolavoro sembravano esserci tutte: un rapporto di profonda fiducia, un paesaggio spettacolare, la libertà espressiva; ancora oggi lo stesso architetto ritiene questa come una delle sue opere meglio riuscite.

L'impianto è molto complesso, derivato però da un'immagine semplice: la villa è assimilabile, secondo le indicazioni del progettista, a una conchiglia adagiata sul promontorio, allora incontaminato. <sup>20</sup>Come ha giustamente sottolineato Stefania Tuzi, il progetto di Casa Bevilacqua è contraddistinto da una forte ricchezza

---

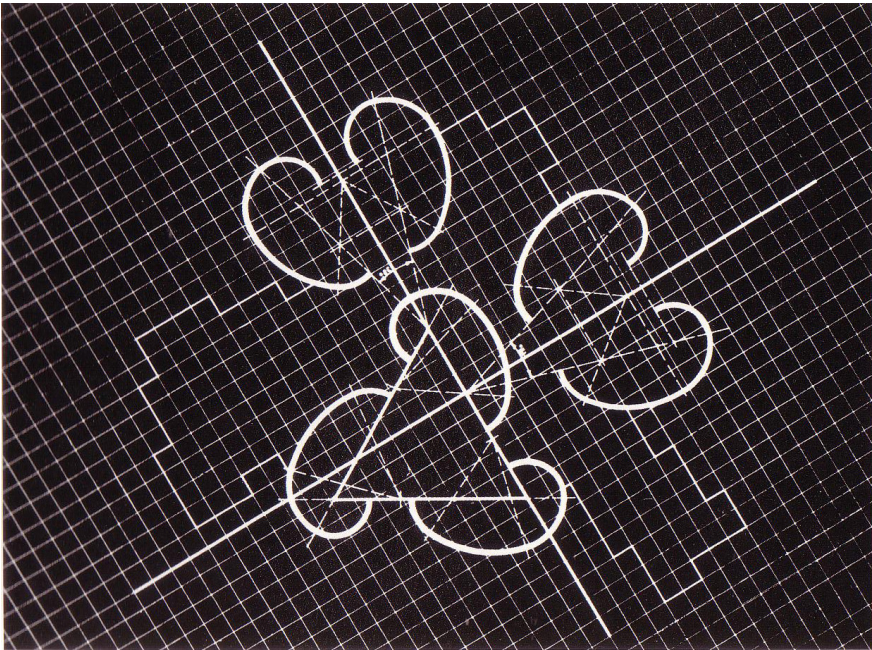
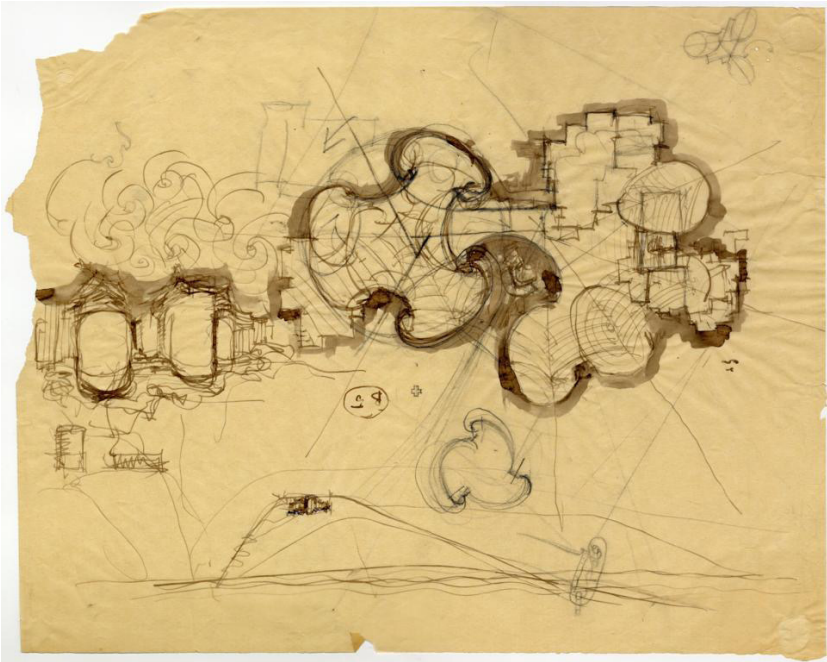
17 Norberg-Schultz Christian in Massobrio Giovanna, Ercadi Maria, Tuzi Stefania, *Paolo Portoghesi Architetto*, Skira, 2001, Milano, pag. 7

18 Ibidem

19 Le informazioni riportate senza nota sono tratte da un colloquio con lo stesso Paolo Portoghesi svolto nel mese di dicembre 2011 presso la Facoltà di Roma Valle Giulia.

20 Massobrio Giovanna, Ercadi Maria, Tuzi Stefania, *op. cit.*, pp. 38

Fig 32\_Villa Bevilacqua\_Disegni di studio



plastica, in quanto la villa, nel suo offrirsi come una fortificazione costiera, suscita il ricordo di riferimenti naturali, di conchiglie e radiolari. L'elemento generatore è la scala, di forma elicoidale, che come in una conchiglia risulta scheletro della costruzione. Intorno alla scala si diramano le stanze, le quali mantengono la forma curvilinea e si snodano lungo un percorso a spirale che circonda il collegamento verticale. La sezione è quindi in continua evoluzione. <sup>21</sup>La forma definitiva deriva dall'unione di due pattern: uno schema ortogonale e uno curvilineo, i quali definiscono precisamente gli spazi. All'interno dei setti curvilinei sono racchiusi gli spazi della zona notte e la zona giorno centrale, mentre all'interno delle pareti ortogonali trovano posto i servizi e le zone di disimpegno. Portoghesi utilizza due diversi materiali per enfatizzare ulteriormente l'effetto di contrapposizione: il cemento armato per le valve, i mattoni per le linee rette. <sup>22</sup>La scelta dei materiali, in linea con il resto del progetto, deriva dal rapporto con la terra: i mattoni sono stati realizzati a mano in una fornace del luogo, mentre per il cemento l'architetto ha deciso di utilizzare delle casseforme orizzontali per imprimere una *texture* particolarmente rigata. Lo studio del materiale è attento anche nella definizione degli interni: due colori dominano incontrastati: il bianco e il blu, che caratterizzano la pavimentazione e gli arredi, mentre il cemento viene utilizzato per evidenziare il corpo scala ai livelli inferiori, al fine di accentare l'effetto conchiglia. La casa ha mantenuto nel tempo l'aspetto originale e conserva ancora i mobili realizzati su disegno dell'architetto da un falegname locale. Armadi, letti e comodini, in legno laccato blu, presentano un andamento curvilineo, in linea con il resto del progetto. Nella zona giorno comparivano in origine i mobili Mackintosh, scelti dal progettista proprio perché adatti a sottolineare <sup>23</sup>“il rapporto tra natura e artificio, tra la geometria come vincolo e la geometria come ricerca e invenzione”.

<sup>24</sup>L'idea iniziale di Portoghesi è stata, nel corso del tempo, in parte snaturata da alcune modifiche, realizzate in corso d'opera e negli anni successivi, per volontà del committente. Il progetto originale presentava infatti un corpo composto di soli due piani, che risultavano quasi sospesi sulla roccia. L'architetto prevedeva infatti in questo modo di ottenere l'effetto di una conchiglia semplicemente appoggiata sul promontorio. In fase costruttiva però, lo spazio residuo è stato inglobato nel corpo di fabbrica, al fine di realizzare un terzo piano, parzialmente interrato,

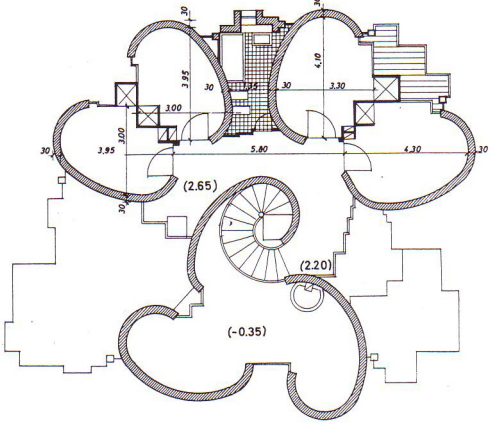
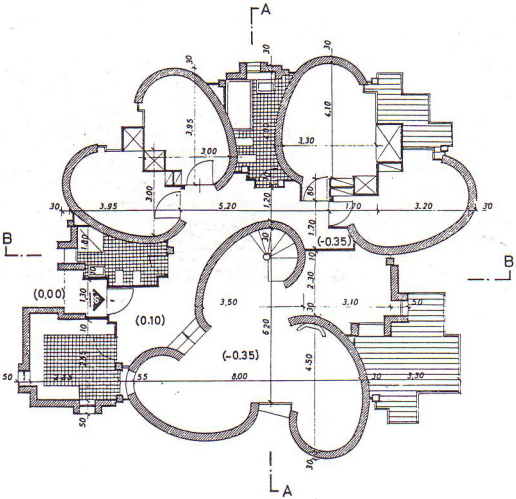
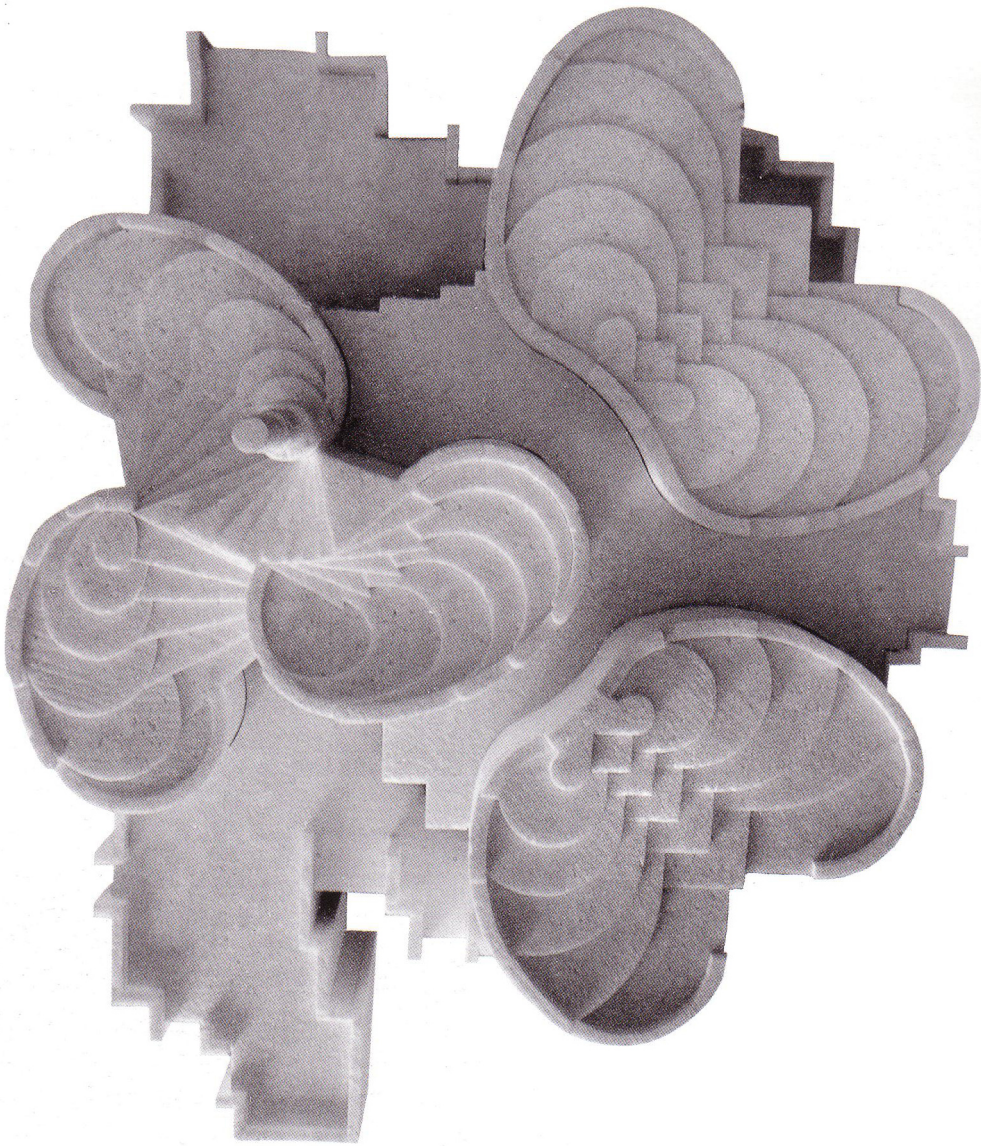
21 Pisani Mario, *op. cit.*, pag. 60

22 Colloquio

23 Portoghesi Paolo in Massobrio G., Ercadi M., Tuzi S., *op. cit.*, pag. 50

24 Colloquio

Fig 33\_Villa Bevilacqua\_Piante dell'interno e della copertura



che ospita i servizi per la terrazza: la cucina principale, una zona giorno e una relax, tutti posti in diretta comunicazione con l'esterno. In questo piano il rapporto con la terra era stato mantenuto conservando una parete di roccia a vista, in corrispondenza della cucina. Recentemente, a causa delle numerose infiltrazioni, questa zona è stata coperta. La zona pranzo, originariamente accessoriata con mobili Mackintosh, è stata invece riallestita.

Quello che invece non è stato assolutamente intaccato è il rapporto con il paesaggio. La villa dispone di un'ampia superficie terrazzata – realizzata interamente in mattoni - digradante verso il mare, arricchita da un giardino di piante esotiche. Come il resto della casa, anche la parte esterna deve essere esplorata, scoperta, attraverso i numerosi percorsi a gradini – richiamo della scala esterna, ma dall'impianto rettilineo – che consentono di raggiungere diversi terrazzi, di cui uno attrezzato con una piscina di forma curvilinea, che sembra sgorgare dalla roccia.

Una delle particolarità del progetto risiede anche nella possibilità di osservare il mare da qualunque punto della casa, ma diversamente da quanto accade per altre ville, questa possibilità è offerta da una serie di attenti e studiati punti d'osservazione. Ogni camera presenta infatti delle fenditure, completamente apribili, le quali mostrano uno spaccato di mare. Lungo il percorso della scala, inoltre, si snodano dei piccoli terrazzi, che hanno la doppia funzione di far ammirare lo svolgersi delle valve e il diramarsi della vegetazione. La *promenade* termina in cima alla scala, dove è possibile apprezzare <sup>25</sup>la copertura della casa, realizzata a gradoni, che consente di mettere in relazione la casa, lo scenario naturale del promontorio – detto il pozzo del diavolo – e la linea dell'orizzonte.”

<sup>26</sup>Riflettendo sul suo progetto, a distanza di circa cinquant'anni, l'architetto ritrova fra i suoi riferimenti anche le architetture di Gaudi e di Scarpa, riferimenti che però lo hanno condizionato in modo inconsapevole. E, come riportato dallo stesso autore, nella villa <sup>27</sup>“convivono gli echi di almeno tre opere distanti nel tempo e nello spazio, ma legate profondamente”. L'impianto generale deriva in parte dai disegni di Michelangelo per le fortificazioni fiorentine, le quali presentano la caratteristica pianta con <sup>28</sup>“curve convesse sagomate come frammenti di spirale”

---

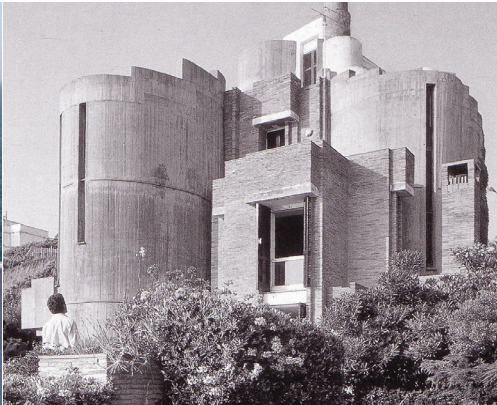
25 Pisani Mario, *op. cit.*, pag. 60

26 Colloquio

27 Portoghesi P. in Massobrio G., Ercadi M., Tuzi S., *op. cit.*, pag. 50

28 Ibidem

Fig 34\_Villa Bevilacqua\_Viste dell'Esterno





e in parte dalla Chiesa di Santa Chiara a Bra, dalla quale Portoghesi ha tratto <sup>29</sup>“l’opposizione violenta degli elementi rettilinei, basati su un reticolo ortogonale, con i volumi curvilinei che identificano gli spazi principali della villa”. La copertura digradante, che determina un costante gioco di luci e ombre, è invece un’evidente citazione della chiesa romana di Sant’Ivo alla Sapienza. L’ispirazione più forte è stata però determinata dalla bellezza del luogo, ed è proprio per questo che Pisani ha descritto l’edificio come <sup>30</sup>“un organismo architettonico che interpreta il *genius loci* più in senso naturalistico che in senso storico”.

<sup>31</sup>Tutta la costruzione risulta quindi basata su un conflitto, ed è proprio secondo questa chiave che l’edificio deve essere letto. Le valve, ispirate al corpo femminile, contrastano profondamente con i setti rigidi, rappresentazione della struttura aggressiva maschile. La linea libera, morbida, contrasta con quella geometrica, rigida. Le due parti si integrano perfettamente e altrettanto perfettamente si scontrano, in un conflitto continuo che vuole essere invito all’esplorazione, alla scoperta.

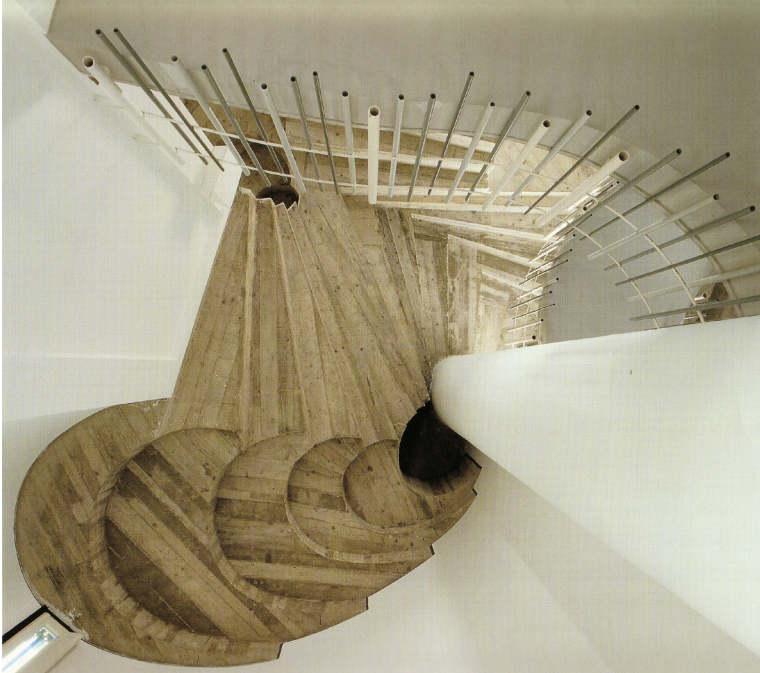
---

29 Ibidem

30 Pisani M., *op. cit.*, pag. 60

31 Portoghesi P. in Massobrio G., Ercadi M., Tuzi S., *op. cit.*, pag. 50

Fig 35\_Villa Bevilacqua\_Viste dell'Interno







<sup>1</sup>Renzo Piano nasce a Genova nel 1937, in una famiglia di costruttori. Figura fondamentale per la sua formazione è quella del padre, impresario, scomparso prematuramente nel 1993. Il contesto che accompagna l'infanzia del giovane è quello del cantiere, poiché in famiglia tutti sono impresari, Renzo inizia a frequentare l'ambiente edilizio fin da piccolissimo, cosa che, contro il volere dei genitori, lo porta ad appassionarsi all'architettura. Frequenta quindi inizialmente l'ateneo fiorentino per concludere poi gli studi presso il Politecnico milanese nel 1964. Durante il periodo universitario entra in contatto con diversi maestri: lavora nello studio di Franco Albini, frequenta le lezioni di Ernesto Rogers e Giancarlo De Carlo. Dopo la laurea si susseguono una serie di esperienze lavorative importanti: per circa due anni è assistente di Zanuso al Politecnico, cosa che lo porta ad appassionarsi al disegno industriale. Nel frattempo, da Makowsky, a Londra, apprende l'uso e la tecnica delle strutture spaziali. Più tardi, alla fine del decennio, l'esperienza con Luis Kahn, nella progettazione della fabbrica Olivetti ad Harrisburg, Pennsylvania, dal quale trae quella paziente ostinazione che lo caratterizza.

Nel frattempo continua a frequentare i cantieri dell'azienda di famiglia, nei quali subentra, a un certo punto, il fratello Ermanno. I suoi esordi lavorativi avvengono però intorno al capoluogo lombardo, dove vive fino al 1970, spostandosi però frequentemente a Londra. E' questo il periodo del "gioco" e della "sperimentazione", periodo nel quale Piano ricercava <sup>2</sup>“un assoluto, fatto di spazio senza forma, di strutture senza peso [...] di un'eleganza senza architettura”. Si tratta di un percorso che rappresenta la chiave del lavoro dell'architetto, il quale fin nei primi lavori arricchisce i suoi progetti con <sup>3</sup>“materiali innovativi, prevalentemente termoplastici e prodotti derivati dalla chimica”, avvicinandosi attraverso la sperimentazione alla pratica del cantiere, avvalendosi di un <sup>4</sup>“laboratorio per plasmare forme organiche articolate- quelle tensostrutture in teflon che abiteranno fino ad anni recenti i suoi

---

1 Il contenuto principale relativo alla biografia di Renzo Piano è contenuto in Piano Renzo, *Giornale di Bordo*, Passigli Editori, 2005, Firenze

2 Ivi, pag. 14

3 Agnoletto Matteo, *Renzo Piano*, La biblioteca di Repubblica- L'espresso, 2007, Milano, pag. 21

4 Ibidem

progetti a corredo di spazi verdi e aree pedonali come necessari componenti accessori per arricchire il carattere sociale dei luoghi costruiti-”.

Nel 1970 inizia la collaborazione con Richard Rogers, che lo porterà alla realizzazione del primo capolavoro, il parigino Centre Georges Pompidou. La sfida è allettante: il bando promosso dall’amministrazione proponeva di uscire dagli schemi, parlava di cultura e multifunzionalità, con un approccio decisamente fuori dagli schemi. La proposta per la partecipazione arriva dallo studio di Ove Arup. Il progetto è decisamente trasgressivo, e vince il concorso. Renzo Piano, sul suo Giornale di Bordo, descrive in questi termini il progetto:

<sup>5</sup>“Beaubourg è esattamente l’opposto del modello tecnologico della città industriale. E’ un villaggio medievale di 25000 persone. La differenza è che si sviluppa in altezza: la sequenza è verticale, invece che orizzontale, quindi le piazze sono una sopra l’altra, e le strade sono trasversali. Come un villaggio medioevale, è un luogo di incontro e di contatto: il luogo del passeggio, dell’incontro inatteso, della sorpresa e della curiosità. Per questo ha 4,5 ettari di aree pedonali a livello strada. Per questo ha una grande piazza di fronte, che rappresenta il luogo di incontro primario”.

L’occasione permette a Piano di conoscere Peter Rice, allora collaboratore di Arup. Dopo la divisione da Rogers, nel ’77, Piano si assocerà con lui nella fondazione, nel 1980, dello studio Renzo Piano Building Workshop, con sedi a Parigi e Genova, caratterizzato da un lavoro in team tipico di una bottega, più che di un atelier d’architettura. Le commissioni a questo punto si susseguono una dopo l’altra, e il Building Workshop si espande fino a coprire tutti i campi della progettazione. Il *fil rouge* che unisce i progetti, molto diversi tra loro (residenze, aeroporti, biblioteche, musei, studi urbanistici,...) è il controllo di ogni minimo dettaglio. Come ha giustamente sottolineato Agnoletto:

<sup>6</sup>“tutta l’opera di Piano può essere considerata come un solo e suggestivo *work in progress* nel quale sussistono e persistono immutati alcuni saldi processi del mestiere dell’architetto: la sperimentazione e la ricerca sui materiali; il perseguimento del concetto di leggerezza e di versatilità poetica delle forme e delle idee; la rivisitazione e l’assunzione dei tipi tradizionali della città (la strada, la piazza, la galleria, l’isolato urbano); il rispetto del luogo e delle sue risorse con l’inserimento invasivo dell’elemento naturale, sia esso vegetazione diffusa, acqua, luce o l’aria che fa vibrare le strutture delle capanne sonore di Nouméa,

---

5 Piano R., *op. cit.*, pag. 30

6 Agnoletto M., *op. cit.*, pag. 21

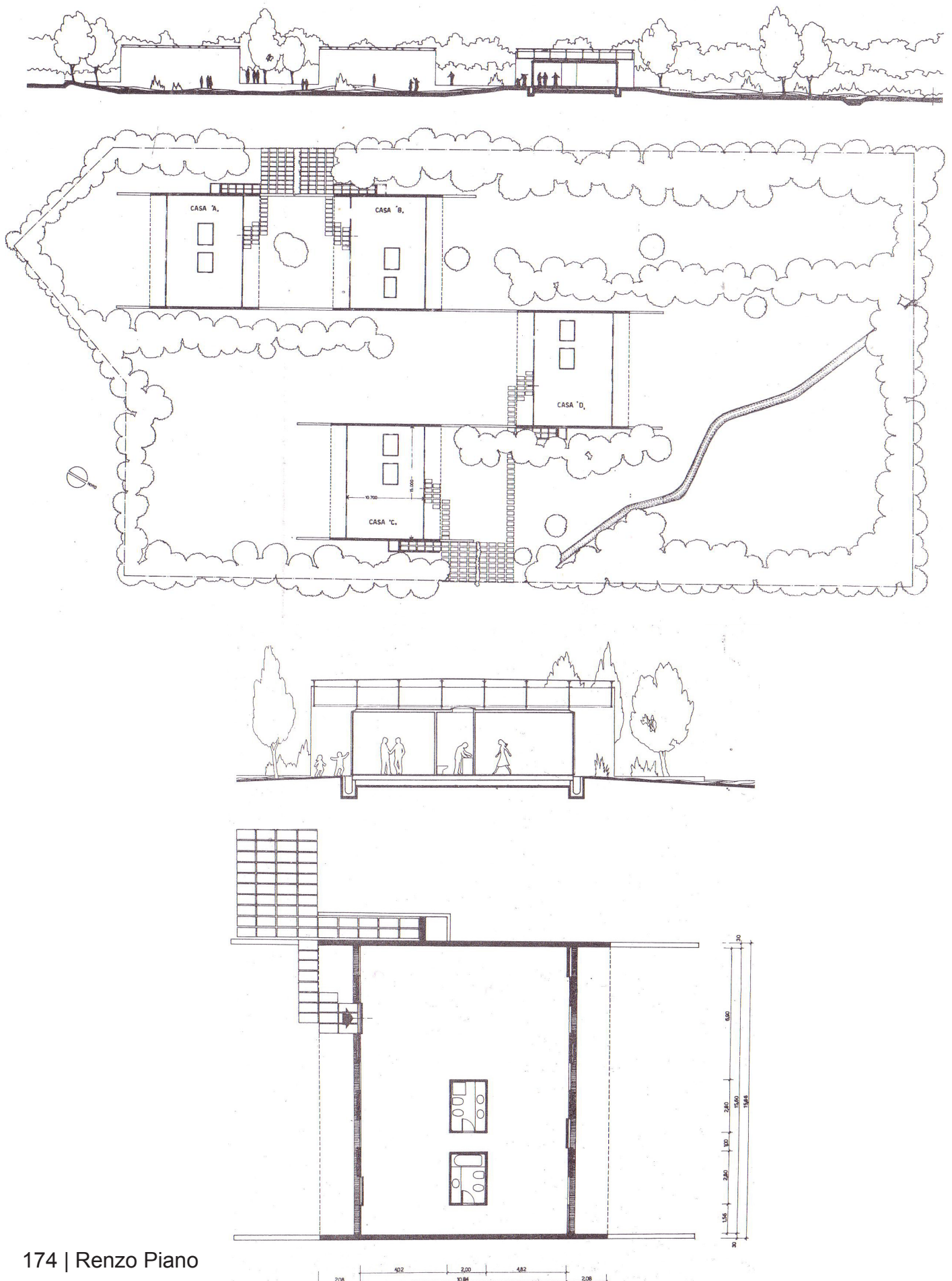
quale condizione irrinunciabile per la vita contemporanea”.

<sup>7</sup>Kenneth Frampton, nell'illustrare il lavoro di Piano, sottolinea inoltre come esso sia improntato al fare: la forza dell'architetto risiede quindi nell'archetipo “primordiale dell'*homo faber* che crea il suo mondo”. In questo ha giocato moltissimo la tradizione familiare, la formazione sul campo, il rifiuto degli accademismi a favore dell'artigianalità. E dall'artigianato ha tratto il fondamentale insegnamento che nella fabbrica non si è mai soli, e che il risultato di un lavoro è innanzitutto frutto di un impegno corale.

---

7 Frampton Kenneth in Piano R., *op. cit.*, pag. 7

Fig 36\_Case Unifamiliari\_Planimetria del complesso, Piante e Sezioni della villa  
tipo





## Villa Unifamiliare, Cusago

---

Il tema della villa sicuramente non rientra nella mole di lavoro di Renzo Piano. Tra le tipologie abitative al centro dell'interesse dell'architetto, infatti, la residenza assume un ruolo marginale. Poche sono state infatti le sperimentazioni in questo senso, se si escludono i progetti di grandi palazzine che caratterizzano l'attività degli ultimi anni. All'inizio della sua carriera però, nel periodo in cui Piano collabora con Rogers, il progettista genovese si dedicò allo studio del <sup>8</sup>“rapporto tra lo spazio esterno di matrice industriale e quello interno lasciato all'abitante”. Si tratta di un tema, quello della Casa Evolutiva, analizzato attraverso la declinazione di diverse soluzioni, affrontate nel corso di un ventennio, tra gli anni settanta e gli anni novanta, che sfocia nella realizzazione degli appartamenti della *Rue du Meaux* (Parigi, 1987). Ci riferiamo a una serie di costruzioni accomunate dall'aspetto industriale e dall'utilizzo della pianta libera: la sperimentazione inizia con la casa a Garonne, vicino ad Alessandria (1969), prosegue con le abitazioni unifamiliari a Cusago (1972) e negli anni immediatamente successivi si conclude con il complesso di edilizia con moduli abitativi standard a Corciano, presso Terni (1980-'82).

A proposito del lavoro di Renzo Piano Buchanan ha sostenuto:

<sup>9</sup>“Tutte le opere di Renzo Piano sono modellate dal luogo, dalla destinazione e dal loro tempo: questa è la ragione della loro continuità profonda, e al tempo stesso la radice e la spiegazione delle loro differenze”.

E' quindi necessario partire da alcuni dati oggettivi per analizzare questa particolarissima struttura: il luogo, una città alle porte di Milano; la destinazione, case per giovani famiglie; il tempo, gli anni Settanta. Gli anni Settanta sono il particolare sul quale sembra valga la pena di soffermarsi: siamo alla fine del decennio che, in architettura, ha visto come protagonista la sperimentazione industriale. <sup>10</sup>Gli anni sessanta rappresentano, secondo una definizione di Banham, il momento delle megastrutture, ovvero maxi contenitori che inglobano tutte le funzioni di una città o parte di essa. Sono esempi di megastrutture gli edifici metabolisti, gli urbanismi spaziali francesi e gli esperimenti del gruppo *archigram*, tutti accomunati dalla volontà di trovare in un'unica cellula, variamente declinata,

8 Zunino Maria Giulia, *Abitare Piano*, in «AT Casa», 2009

9 Buchanan Peter, *Renzo Piano Building Workshop. Opera completa. Vol. primo*, Allemandi, 1993, Torino, pag. 10

10 *Le architetture megastrutturali degli anni sessanta*, in [www.noemalab.org](http://www.noemalab.org)

Fig 37\_Case Unifamiliari\_Viste dell'Esterno



la base della generazione dello spazio architettonico, mobile ed espandibile infinitamente. E' indubbio che le abitazioni familiari a Cusago, un progetto del 1972, siano state ispirate dalle ricerche megastrutturali.

<sup>11</sup>Renzo Piano, allora giovane progettista, viene contattato da Renzo Lucci, designer, per la creazione di un fabbricato che potesse ospitare quattro famiglie. Il gruppo di committenti, composto dallo stesso Lucci –il quale aveva conosciuto Piano all'università-, e dagli amici Giannotti, Simi e Pepe, aveva comprato quattro terreni affiancati e aveva richiesto all'architetto il progetto di una casa economica. I quattro erano infatti d'accordo su questo unico punto: il fatto che avessero pochi soldi da spendere. L'idea progettuale venne quindi da sé, partendo dalla necessità di avere una struttura contenitore che potesse poi essere organizzata internamente in fase successiva.

<sup>12</sup>La soluzione elaborata è stata in gran parte determinata dalle restrizioni urbanistiche. Il regolamento edilizio infatti permetteva lo sfruttamento di solo un quarto dell'area del lotto. L'obiettivo era quindi quello di offrire la massima dimensione interna a ogni appartamento, rispettando questo vincolo. Da qui l'idea di un portale, elemento fondamentale della costruzione, <sup>13</sup>“definito da una esile struttura reticolare di colore giallo e da due bianchi muri rettilinei”. Questo portale ha una doppia funzione: definisce immediatamente una zona di filtro tra l'esterno e l'interno e richiama alla memoria gli spazi porticati tipici dell'architettura rurale della Brianza. Sotto il portale si trovano i quattro appartamenti, all'esterno identici, internamente ognuno diverso dall'altro. Questa originalissima villa, che appare più simile a un capannone, risulta quindi composta da quattro capsule “prive di sbarramenti in cui l'articolazione dello spazio, invece che a pilastri e pareti divisorie, è affidata agli elementi d'arredo”.

La costruzione è definita, nello stile di Piano, da elementi semplici, ripetuti, modulari; in questo caso il portale risulta dall'unione di due pareti laterali in mattoni (alte 4,4 m) sovrastate da un reticolo di otto travi reticolari in acciaio poste a 1,25 m di distanza l'una dall'altra, per una luce complessiva di 15 m. La doppia copertura è dunque composta da <sup>14</sup>“una serie di elementi metallici con rivestimento in plastica e, sotto, separata dalla griglia [...], una doppia

---

11 Zunino M. G., *art. cit.*

12 Piano Renzo, *Renzo Piano Building Workshop. 1964-1988*, A + U, 1989. Tokio

13 Pizzi Emilio (a cura di), *Renzo Piano*, Zanichelli, 2002, Bologna

14 Dini Massimo, *Renzo Piano. Progetti e Architetture. 1964-1983*, Electa, 1983, Milano

Fig 38\_Case Unifamiliari\_Viste dell'Interno



lamiera grecata con strato interno di poliuretano espanso”.<sup>15</sup> Questa soluzione, che ricorda il sistema dei coperti degli antichi fienili, permette di ottenere con un unico elemento la struttura isolante e il sistema di condizionamento.<sup>16</sup> Le facciate principali, arretrate di circa due metri rispetto alla copertura, sono invece scandite semplicemente da grandi aperture finestrate che si alternano ai modulari pannelli opachi, realizzati in Glasal, in parte fissi, in parte scorrevoli.

L'unica partizione interna è costituita, comprensibilmente, dal blocco dei servizi. Questi sono variabilmente disposti, nelle quattro abitazioni, in modo da permettere diverse soluzioni di suddivisione, ma anche in modo da lasciare uno spazio unitario.<sup>17</sup> La copertura, probabilmente, è ispirata al lavoro di Ezra Ehrenkrantz, mentre la volontà di lasciare la pianta libera trova i suoi riferimenti nelle opere di Nicholas Habraken. Con le sperimentazioni delle case evolutive, l'attività di Piano, decisamente influenzato dai contatti con Rogers, sembra qui prendere una direzione ben precisa: le sue ricerche nel campo della tecnologia e della progettazione erano mosse dalla scelta di fornire soluzioni non predeterminate agli abitanti. Scelta che è poi diventata il punto cardine del lavoro dell'architetto, e che sarà alla base di progetti ben più complessi, quali quelli per i musei, dal *Centre Pompidou* alla *Menil Collection*.

L'altro punto di forza del progetto è inoltre il fatto di essere ecosostenibile, anticipando in questo modo tematiche che risultano attuali solo oggi. Lo stesso Piano, a proposito delle case a Cusago, riflettendo sul ruolo dell'architettura, ha scritto:

<sup>18</sup>“Giocare sulla massa dei materiali è il metodo di coibentazione più antico, perché sfrutta il principio fisico dell'inerzia termica. [...] Nelle case di Cusago, al contrario, si utilizza per lo stesso fine la ventilazione naturale dello spazio compreso tra tetto e soffitto. Oggi definiremmo ecologico questo modo di contrastare il caldo e il freddo riprendendo soluzioni architettoniche antiche. Ecologico, si badi bene, non perché rispetta la natura e le temperature che essa ci impone, ma perché affronta il problema riducendo i consumi energetici. L'architettura è una seconda natura che si sovrappone a quella vera [...] mentre la natura è l'avversario dell'architetto. [...] Parlare di sostenibilità dell'architettura significa rispettare la fauna e la flora, collocare correttamente edifici e impianti, sfruttare la luce e il vento, mettersi in un

---

15 Pizzi E. (a cura di), *op. cit.*

16 Dini M., *op. cit.*

17 Buchanan P., *op. cit.*, pag. 51

18 Piano Renzo, *op. cit.*, pag. 22

rapporto intelligente con l'ambiente, cosa che prevede anche un certo grado di tensione tra il costruito e la natura.”







## BIBLIOGRAFIA

---

### Testi di carattere generale

Aloi Roberto, *Ville in Italia*, Hoepli, 1960, Milano

Belluzzi Amedeo, Conforti Claudia, *Architettura italiana 1944-1994*, Laterza, 1994, Roma

Ciucci Giorgio (a cura di), *Giuseppe Terragni. Opera Completa*, Electa, 1996, Milano

Ciucci Giorgio, Dal Co Francesco, *Architettura Italiana del novecento. Atlante*, Electa, 1993, Milano

Dal Lago Adalberto, *Ville Moderne*, Fabbri Editori, 1966, Milano

D'amato Gabriella, *Storia del design*, Bruno Mondadori, 2005, Milano

Dell'Osso Riccardo, *L'architettura della villa*, Maggioli Editore, 2008, Santarcangelo di Romagna

Dulio Roberto, *Ville in Italia dal 1945*, Electa, 2008, Milano

Folli Maria Grazia, *Abitare*, Figure del progetto, Spazi dell'esperienza, Unicopli, 2000, Milano

Frosini Laura Virginia, *La città filaretiana: un'idea e un programma di città*, in Helios Magazine, Anno II, n.1

Ippolito Lamberto, *La villa del Novecento*, Firenze University Press, 2009, Firenze

Muselli Emilia, *Lo spazio della casa in Italia (1940-1960)*, Guerini scientifica, 1995, Milano

Polin G., Marzari G. (ed.), *Adalbero Libera: Opera Completa*, Electa, 1989, Milano

Portoghesi Paolo, *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, 1980, Roma

Portoghesi Paolo, *I grandi architetti del novecento*, Newton & Compton editore, 1998, Roma

Trivellin Eleonora, *1933 La Villa Razionalista. BBPR/Terragni/Figini e Pollini*, Alinea, 1996, Firenze

### Luigi Figini e Gino Pollini

Alè F., Bertelli G., Guidarini S., *Figini e Pollini e Milano*, in «Domus», n. 695, 1988

Blasi Cesare, *Figini e Pollini*, Edizioni di Comunità, 1963, Milano

D'Amia Giovanna, *L'isola degli artisti: un laboratorio del moderno sul lago di Como*, Mimesis, 2005, Milano

Gregotti Vittorio, Marzari Giovanni (a cura di), *Luigi Figini Gino Pollini. Opera completa*, Electa, 1996, Milano

Pica Agnoldomenico, *Un volume sull'opera di Figini e Pollini*, in «Domus», n. 415, 1964

Savi Vittorio, *Figini e Pollini. Architetture 1927-1989*, Electa, 1990, Milano

## **Giuseppe Terragni**

Ciucci Giorgio (a cura di), *Giuseppe Terragni. Opera Completa*, Electa, 1996, Milano

Saggio Antonino, *Giuseppe Terragni. Vita e Opere*, Laterza, 2005, Roma

Schumacher Thomas, *Giuseppe Terragni 1904-1943*, Electa, 1992, Milano

<http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture>

## **Adalberto Libera**

Del Gaudio Angela, *Quella casa irregolare voluta da Curzio Malaparte*, in «L'isola», 2005, 16

Ferrari Mario, *Adalberto Libera. Casa Malaparte a Capri. 1938-1942*, Ilios editore, 2008, Bari

Franceschini Alessandro (a cura di), *Adalberto Libera. La mia esperienza di architetto*, La finestra, 2008, Lavis

Garofalo Francesco, Veresani Luca (a cura di), *Adalberto Libera*, Zanichelli, 1993, Bologna

Hejduk John, *Casa come me*, in «Domus» 1980, 605, pp. 62–67

Pettina Gianni, *Curzio Malaparte "casa come me"*, in «L'Arte Architettura Ambiente» n.5/2002, pp. 21-30

Polin Giacomo, Marzari Giovanni (ed.), *Adalberto Libera: Opera Completa*, Electa, 1989, Milano

Savi Vittorio, *Orfica, surrealistica: Casa Malaparte a Capri e Adalberto Libera*, in «Lotus International: Abitare nell'architettura» 1988, 60, pp. 6–31

Setola Nicoletta, *Casa Malaparte: il cantiere, le tecnologie, i materiali*, in «Costruire in laterizio», 2008, 124, pp. 56-61

Talamona Marida, *Lo scrittore e l'architetto*, in Polin G., Marzari G. (ed.), *Adalberto Libera: Opera Completa*, Electa, 1989, Milano

Venezia Francesco, *Casa Malaparte*, in Polin G., Marzari G. (ed.), *Adalberto Libera: Opera Completa*, Electa, 1989, Milano

## **Luigi Moretti**

Bonelli Renato, *Luigi Moretti*, Editalia, 1975, Roma

Carrano Eleonora, *Moretti. Le Opere Romane*, Prospettive Edizioni, 2005, Roma

Finelli Luciana, Luigi Moretti. La promessa e il debito. Architetture 1926-1973, Officina edizioni, 2005, Roma

Moretti Luigi, *Moretti visto da Moretti*, Palombi Editori, 1971, Roma,

Mulazzani Marco, *Luigi Moretti: la Califfa, la Saracena, la Moresca: le ville dove le storie si intrecciano*, in «Casabella», 1999, 669, pp. 63-81

Ponti Gio, *Tre architetture di Luigi Moretti*, in Domus, 1964, 419, Pag. 84-90

Santini Pier Carlo, *Incontro con Luigi Moretti*, in «Ottagono», 1970, 16, pp. 87-92

<http://www.architettoluigimoretti.it/site/it>

## **Leonardo Ricci**

Bartolozzi Giovanni, *Leonardo Ricci, Lo Spazio Inseguito*, Testo e immagine, 2004, Torino

Castagni Stefano, Ferrari Mario, *Villa Balmain a Poggio*, in "Lo scoglio" n.d.

Ponti Gio, in «Domus», n. 409, 1963,

Ricci Leonardo, *Leonardo Ricci. Testi Opere Sette progetti recenti*, Italia grafiche, 1984, Firenze

Vasic Vatovec Corinna, *Leonardo Ricci, Architetto esistenzialista*, Edifir, 2005, Firenze

## **Vittoriano Viganò**

*A come architettura*, catalogo della Mostra in onore di Vittoriano Viganò, Electa, 1992, Milano

Cao Elena, Piva Antonio (a cura di), *Vittoriano Viganò. A come asimmetria*, Gangemi Editore, 2009, Roma

Ponti Gio, *Casa per un artista, sul lago di Garda* in «Domus», n. 351/1959, pp. 9-26

Stocchi Attilio, *Vittoriano Viganò. Etica Brutalista*, Testo e Immagine, 1999, Torino

Vittoriano Viganò. *Una ricerca e un segno in architettura*, Electa, 1992, Milano

## **Gio Ponti**

Falconi Laura, *Gio Ponti. Interni oggetti disegni. 1920-1976*, Electa, 2004, Milano

La Pietra Ugo, *Gio Ponti*, Rizzoli, 1995, Milano

Meneguzzo Giobatta, *Gio Ponti mi ha cambiato la vita*, in «Dcasa», 235, 2002

Ponti Gio, *Uno scarabeo sotto una foglia*, in «Domus» 414, 1964, pag. 73-83

Ponti Lisa Licitra, *Gio Ponti. L'opera*, Leonardo Editore, 1990, Milano

## **BBPR**

Bonfanti Ezio, Porta Marco, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana. 1932-1970*, Hoepli, 2009, Milano

Maffioletti Serena, *BBPR*, Zanichelli, 1998, Bologna

*Ville Italiane*, in «Casabella», 291, 1964, pp. 2-5

## **Paolo Portoghesi**

Berenitsa Petra, Ercadi Maria, *Paolo Portoghesi*, Skira, 2006, Milano

Massobrio Giovanna, Ercadi Maria, Tuzi Stefania, *Paolo Portoghesi Architetto*, Skira, 2001, Milano

Pisani Mario, *Paolo Portoghesi: opere e progetti*, Electa, 1992, Milano

## **Renzo Piano**

Buchanan Peter, Renzo Piano Building Workshop. *Opera completa. Vol. primo*, Phaidon Press, 1993, Torino

Dini Massimo, Renzo Piano. *Progetti e Architetture. 1964-1983*, Electa, 1983, Milano

Piano Renzo, Renzo Piano Building Workshop. *1964-1988*, A + U, 1989, Tokyo

Piano Renzo, *Giornale di Bordo*, Passigli Editori, 2005, Firenze

Pizzi Emilio (a cura di), *Renzo Piano*, Zanichelli, 2002, Bologna

Zunino Maria Giulia, *Abitare Piano*, in «AT Casa», 2009

Le architetture megastrutturali degli anni sessanta, in [www.noemalab.org](http://www.noemalab.org)

